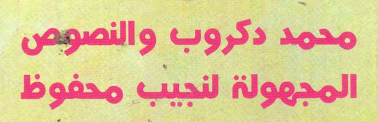


إبراهيم أصلان:
غواية الهامش

الوصاية الدينية على الأدب



الشعر خارج القفص

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام١٩٨٤ /السنة الثالثة والعشرون

العدد ١٦١ مايو ٢٠٠٧



أدب ونقـد

مستشار التحرير: **فريدة النقاش**

المشــــرف الفنــى : **أحمد السجينى**
إخــــراج فنـــــى: **عـزة عــز الديــن**
مراجعــة لغويــــة: **أبو السعود على**

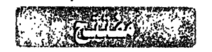
لوحــة الغـلاف الأمامــى الفنان: **شوقى زغلول**
الرسوم الداخـليــة للفـنــــان: **محمود الهندى**

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات



الشعر خصيم القفص

الشعر ابن الحرية، لأنه ابن الخيال، وهو ابن الحلم لأنه ابن نقض الواقع وتجاوزه، لذلك فإن سجن الشعر هو نفى لجوهره الحق، فإذا انحبس انعدم ومات.

ولأن الشعر كان فى الحضارة العربية ،ديوان العرب، فقد كانت الحرب به وحوله مفصلية، لأنها تختصر عديداً من الحروب على عديد من الجبهات الأخرى المختلفة.

والشعر هجام دائماً على المحرمات ، مقتحم دائماً للمحظورات، من زاوية، وهو من ناحية ثانية رواغ زواغ يتأبى على الانضباط والحبس (نظراً لأنه ينتهج الرمز والتأويل والمجاز والمخيلة) لذلك كانت الحرب عليه صعبة وطويلة وشاقة.

على ذلك فإن التربص بالشعر قديم قدم الشعر نفسه. وقد درجنا على القول بأن العصور الجاهلية والإسلامية السابقة كانت أكثر تسامحاً مع الشعر من عصرنا الراهن. وكلما وقعت مصادرة معاصرة للشعر أو كبت راهن له، كنا نحن المثقفين والمدافعين عن حرية الفكر والشعر نقول: رحم الله الأيام الخوالى التى كان الشعر فيها حراً، يجترح المحرمات بغير مصادرة أو كبح . فهل هذا صحيح؟

هل صحيح أن العصور السابقة على العصر الحديث كانت متسامحة مع الشعر حينما يخترق أياً من المحرمات الثلاثة: الدين، الجنس، السياسة؟

إجابتى الصريحة هى: لا، فقد وقعت الحوادث العديدة فى عقاب الخارجين أو المجترئين على هذه المحرمات الثلاثة فى شتى العصور الإسلامية: مثلما حصل مع الحطيئة على عهد عمر بن الخطاب من قطع لسانه، ومثلما حدث مع أبى نواس من اتهامه بالخروج على ثوابت الدين، ومثلما حدث مع الحلاج الذى صلب. وحدث مع السهروردى الذى قتل فى عهد صلاح الدين الأيوبى، ومثلما حدث مع وضاح اليمن ومع أبى العلاء المعرى وغيرهم كثير، مما تضيق به الأمثلة.

ولتدقيق الأمر نقول: إنه كانت، فى العصور الإسلامية حتى العصر الحديث مدرستان فى التعامل مع اجتراءات الشعر: مدرسة التحريم، ومدرسة التحرير.

مدرسة التحريم تنكر على الشعر أن يتعرض لهذه المحرمات الثلاثة بالاجتراح، حفاظاً على الدين من الخدش، وحفاظاً على الحياء العام، وحماية للنظام السياسى من التمرد. منطلق مدرسة التحريم فى ذلك أن الشعر ينبغى أن يعلم الفضيلة لا الرذيلة، وينبغى ان يكون عوناً للدين فى تكريس الأخلاق الحميدة والخشوع لله والخضوع لأوامره ونواهيه، وينبغى أن يكون بوقاً للحكم القائم داعماً له نائياً عن مناوئته أو معارضته فتعضيد النظام «من حسن الفطن»!

ومنطق مدرسة التحرير فى ذلك، هو أن الشعر بمعزل عن الدين، وأنه بن الخيال الجامح، وأنه إذا ارتبط بالأخلاق الحميدة هزل، كما قال أبو هلال العسكرى عن شعر حسان بن ثابت: «كان شعر حسان فى الجاهلية قوياً، فلما دخل الإسلام لان وضعف». وانه لا ينبغى أن نحاكم الشعر محاكمة حرفية كما نحاكم الخطاب المباشر، لأن للشعر طبيعة خاصة هى الخيال والجنوح والصورة الرامزة.

وقد استمرت هاتان المدرستان منذ ذلك العهد القديم إلى عصورنا الحاضرة.

لم تحدث مصادرات ظاهرة للشعر فى العصر الحديث لأن الشعر أصلاً، كان طوال قرون الانحطاط ضعيفاً متوارياً. وحينما بدأ يستعيد عافيته مع عصر النهضة ظلت أهدافه مقصورة فى إعادة الهيبة والديباجة التقليدية له بدون الخوض فى اجتراحات للمحرمات المشهورة (البارودى وحافظ ومطران وشوقى). ومع ذلك فقد أمر الملك بحذف بيت من قصيدة شوقى «نهج البردة» (التى غنتها فيما بعد أم كلثوم) وهو البيت الذى يقول:

الاشتراكيون أنت إمامهم   لولا دعاوى القوم والغلواء

وذلك لمجرد ذكر كلمة «الاشتراكية» فيه.

يمكن أن نطلق على مدرسة التحريم اسم «مدرسة الفهم الحرفى المتغلق»، وعلى مدرسة التحرير اسم «مدرسة التأويل المجازى المنفتح»، وهما اللتان لم ينحصر مجال اختلافهما على مسألة الشعر فحسب، بل شملت كذلك المجال الفلسفى والفكرى والفقهى والتشريعى والتربوى وسائر الحقول البشرية. وهو ما تم اختصاره فى «أهل النقل» فى مواجهة «أهل العقل» أو أهل «الرواية» فى مواجهة أهل «الدراية».

وقد ازدهرت المدرستان (مدرسة التحريم ومدرسة التحرير) فى القرن العشرين كله. وظلت المدرستان متواجدتين على قدم وساق.

مدرسة التحريم هى التى هاجت على كتاب «على عبد الرازق» (الإسلام وأصول الحكم

١٩٢٥) وعلى كتاب طه حسين «من الشعر الجاهلى»(١٩٢٦) وهاجت على شبلى شميل وفرح أنطون. ومدرسة التحرير هى التى دافعت عن على عبد الرازق وعن طه حسين والآخرين منطلقة من تقدير الاجتهاد الفكرى والبحث العلمى النزيه، حتى وإن أخطأ، ومعتمدة على مبدأ «للمجتهد أجران إن أصاب وأجر ان أخطأ». وهى التى تقبلت مقالات إسماعيل أدهم «لماذا أنا ملحد؟» وردت عليها بمقالات محمد فريد وجدى (رئيس تحرير جريدة الأزهر حينذاك) بمقالات «لماذا أنا مؤمن»(١٩٣٧).

غير أن مدرسة التحريم وصلت إلى ذروة من ذراها العالية مع نشوء حركة الشعر الحر بعد منتصف الخمسينيات من القرن العشرين.

مع صعود حركة الشعر الحر، آخر الأربعينيات وأول الخمسينيات من القرن العشرين، هاجت ثائرة التقليديين (سواء كانوا تقليديين دينياً أو فكرياً او جمالياً) على هذه الحركة الشعرية الجديدة الصاعدة، وكالوا لها ولشعرائها التهم الجائرة العديدة: .

تهمة كسر الثوابت الدينية والتراثية واللغوية العربية، وتهمة الانصياع للفكر والإبداع الغربيين، وتهمة الشيوعية والإلحاد والغض من الله والرسول والقيم الروحية، وتهمة العمالة للأجنبى ضد المصلحة الوطنية.

وقد ربط هؤلاء التقليديون فى هجومهم العاصف، بين هذه التهم وبين بعض الانتماءات السياسية اليسارية لبعض رواد هذه الحركة الشعرية الصاعدة، مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وسعدى يوسف وحجازى وعبد الصبور، الذين انتموا جميعاً للفكر اليسارى والاشتراكى والقومى بدرجات متفاوتة.

ووصلت حدة هذا الهجوم التقليدى إلى عنفوانها الجارف فى بيان لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بمصر عام ١٩٦٤، وهو البيان الذى صاغه عباس محمود العقاد (رئيس لجنة الشعر آنذاك) بالاشتراك مع زكى نجيب محمود. وكان العقاد قبل ذلك بشهور قليلة قد حول شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى إلى «لجنة النثر للاختصاص» فى تأشيرة صارت إحدى العلامات البارزة فى التاريخ الحديث لاضطهاد الشعر الحر، ولتسلط السلف على الخلف.

وصف بيان لجنة الشعر الشعراء الجدد بالمروق على ثوابت الأمة والتبعية لأعدائها الغربيين، وبهدم الأطر الروحية التى تجمع العرب والمسلمين، وبتحطيم اللغة العربية التى هى لغة القرآن الكريم!

لماذا وقف العقاد هذا الموقف المحافظ من حركة الشعر الحر، وهو الداعية الأكبر للتجديد طوال العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين؟ وهو أحد قادة جماعة «الديوان» التى دعت إلى تجديد الشعر وخروجه من تراتبيته القديمة ليصبح معبرا عن «ذات» الشاعر و«شعوره» الخصوصى لا العمومى؟ وهو الذى رفع معاول الهدم العاتية فى وجه تقليدية أحمد شوقى ومحافظته البعيدة عن «صدق الذات»؟

الواضح أن رؤية العقاد وفريقه للتجديد كانت تقتصر على تجديد الموضوعات التى يتناولها الشاعر، فبدلاً من الموضوعات الخارجية تحل الموضوعات الداخلية، أى الانتقال من محاكاة «الخارج» إلى محاكاة «الداخل»، ومن محاكاة «الموضوع» إلى محاكاة «الذات». تلك هى بؤرة النقلة الرومانسية التى دعا إليها العقاد (وكذلك جماعة أبوللو، وجماعة شعراء المهجر)، شريطة أن تظل هذه التجديدات داخل الإطار الأكبر الثابت الذي هو الشكل العمودى الشعرى التقليدى الخالد القديم، بدون أن تصل هذه التجديدات إلى صلب العمود التقليدى بالتغيير أو التحوير أو التعديل، كما فعلت حركة الشعر الحر، لأن هذا الشكل العمودى هو - بتعبير العقاد - «الإطار المميز للأمة على مدار التاريخ»!

والحق أن المفارقة التى ينطوى عليها موقف العقاد وصحبه هنا، هى ثغرة دفينة من ثغرات الفكر العربى الحديث، وأحد عوامل تعطيل التقدم فى رؤانا الفلسفية (والاجتماعية) إلى المستقبل.

جوهر هذه الثغرة هو تفريق (تيار) من المفكرين بين «الفكر» وبين «إطاره» (بتعبير الفلسفة: بين المادة والصورة)، حينما ينطلق هؤلاء من إمكانية أن يتغير الفكر من مرحلة إلى مرحلة دون أن يتغير «الإطار» الحامل لهذا الفكر. وهى ثغرة تتغافل عن التناقض الكامن فى هذا التصور بين الشكل والمضمون أو بين الصورة والمادة، كما أنها تتغافل عن أن هذا «الإطار» ليس مجرد وعاء مصمت، بل هو كذلك - أو أصلا - فكر، ومن ثم تستحيل هذه الأطروحة: «صب الخمر الجديدة فى قوارير قديمة».

والمؤلم أن هذه الثغرة لم يقع فيها التقليديون وحدهم، بل انزلق إلى شراكها نفر من المفكرين المستنيرين والتقدميين، ومازالوا ينزلقون حتى اللحظة، مما يعرقل أى نهوض أو تقدم على المستويات كافة: الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية والجمالية.

استقرت حركة الشعر الحر، وانتصرت، بعد المعارك النقدية التى خاضتها فى مواجهة خصوم الحرية ورعاة الجمود، وقد ساعدها على هذا الاستقرار والانتصار - طوال

الخمسينيات والستينيات ومنتصف السبعينيات - ثلاثة عوامل كبيرة:

الأول: هو وقوف نخبة حاشدة من النقاد والمفكرين الديمقراطيين والاشتراكيين، فى صف هذه التجربة الصاعدة، على رأس هذه النخبة أسماء مثل: محمد مندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم وعبد القادر القط وعز الدين إسماعيل وثروت عكاشة وعبد العظيم أنيس وعبد المحسن طه بدر وشكرى عياد وغالى شكرى وصبرى حافظ وغيرهم كثيرون.

الثانى: هو المناخ السياسى والثورى (شبه الاشتراكى شبه التقدمى) الذى أشاعته ثورة يوليو ١٩٥٢، فقد حدث تواكب موقف بين الثورة الناصرية الصاعدة وبين الحركة الشعرية الصاعدة.

الثالث: هو الطابع شبه المدنى للدولة حينئذ، وهو الطابع الذى يساعد على نشوء الأفكار «الناسوتية» بعيداً عن هيمنة الأحكام «اللاهوتية».

ومع السبعينيات، طرأت أوضاع متغيرة جذرية، نجم عنها فيما بعد أن أصبح الشعر متهماً دائماً، موضوعا دائماً تحت طائلة المساءلة الدينية (والسياسية): صدر الدستور المصرى ١٩٧١ مؤكداً على أن الدين الإسلامى هو دين الدولة الرسمى وأن الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريعات والقوانين، إطلاق السادات الجماعات الدينية فى الجامعة والمجتمع لمواجهة الناصريين والشيوعيين والقوميين. إعطاء مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر صلاحيات واسعة فى المنع والمصادرة والكبح لكل ما يتصور المجمع أنه ماس بالدين وثوابت الأمة، ابتعاث قانون «الحسبة» من مرقده القديم، وهو القانون الذى بمقتضاه يحق لأى مواطن أن يرفع دعوى قضائية ضد أى عمل فنى أو فكرى أو شعرى يرى هذا المواطن أنه يسئ إليه هو شخصياً، من حيث يسئ إلى دين هذا المواطن، أو ثوابته الأخلاقية، ممالأة السلطات السياسية للتيارات الدينية، خوفاً أو نفاقاً أو انتهازاً فى المرجعية المحافظة.

هنا توالت، منذ بدء السبعينيات، المصادرات والمطاردات والمحاكمات، وسأشير منها - الآن - إلى ما يتصل بالشعر فحسب، متجنباً ما يتصل بالفنون الأخرى حتى لا تنفد صفحات الأمثلة، على الرغم من الترابط الوثيق بين مصادرة الشعر ومصادرة الفنون الأخرى من حيث المنطلق النظرى والأساس الفكرى الكابح:

مصادرة مجلة «سنابل» بكفر الشيخ التى كان يرأس تحريرها الشاعر محمد عفيفى

مطر لنشرها قصيدة «أغنية الكعكة الحجرية» لأمل دنقل، التى يرصد فيها هجوم الأمن المركزى على الطلاب المتظاهرين بميدان التحرير (الكعكة الحجرية) المطالبين بالعدل والحرية والحرب عام ١٩٧٢، والتى يقول فيها دنقل:

«أيها الواقفون على حافة المذبحة

اشهروا الأسلحة.

سقط الموت وانفرط القلب كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة / والزنازن أضرحة/ والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة»

ومصادرة شعر نجيب سرور، ومصادرة شعر وحرية أحمد فؤاد نجم مرات ومرات. مصادرة مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى «الحسين ثائراً وشهيداً» على المسرح القومى، وكان السبب الفقهى الرسمى المعلن لمصادرة «الحسين ثائراً وشهيداً» هو عدم جواز ظهور الصحابة والمبشرين بالجنة فى أعمال تمثيلية تشخيصى، لكن الكثيرين - وأنا منهم - يرون أن السبب الحقيقى أعمق من ذلك السبب المعلن، وهو يرجع إلى عدم رغبة الأزهر فى أن تتكرر على المسرح وعلى مسامع الناس كلمات أو جمل أو عبارات تذكر المواطنين بمأساة الحسين بن على، وبمأساة آل البيت عموماً وبمؤامرة معاوية بن أبى سفيان للاستيلاء على السلطة باسم الإسلام وباسم «قميص قمصه الله إياه» مما قد يستدعى تذكر الشيعة وتضحياتهم المريرة فى مقابل بطش السنة وفقهاء السلطان. ومعروف أن الأزهر الشريف لديه حساسية مفرطة تجاه التيار الشيعى فى الفكر الإسلامى القديم والحديث، ولذا لم يكن ليتقبل أن ترن فى جنبات المسرح القومى وأمام نظارة فقراء كلمات عبد الرحمن الشرقاوى، على لسان أحد أقطاب أهل البيت، معلنة: «نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع».

ثم كانت حجة السلفيين فى رفض قصيدة عبد المنعم رمضان - في مجلة إبداع - هى عدم جواز تجسيد الله بأن له كوعاً! متناسين - حتى من هذه الزاوية الفقهية - التجسيدات الكثيرة التى يحفل بها القرآن الكريم من مثل «استوى على العرش»، «وسع كرسيه السماوات والأرض»، «يد الله فوق أيديهم»، «أنى توجهت فثم وجه الله»، وغير ذلك من صور باهرة، كأن هؤلاء السدنة يقبلون أن يكون لله وجه وكرسى ويد ولا يتقبلون أن

يكون له كوع، متجاهلين فى هذا المنظور الضيق «بلاغة المجاز» التى هى أشهر أعمدة البيان فى الثقافة العربية الإسلامية بأسرها!.

مصادرة «وليمة لأعشاب البحر» رواية الكاتب السورى حيدر حيدر، وماصاحبها من بيان تحريضى من لجنة الشئون الدينية بمجلس الشعب (برئاسة أحمد عمر هاشم رئيس جامعة الأزهر حينذاك)، دفع طلاب الأزهر إلى التظاهر فى الشوارع، مما هدد بفتنة داخلية مشتعلة.

يخصنا فى واقعة «وليمة لأعشاب البحر» ما رافقها من مقالات متتالية فى جريدة «الشعب» (لسان حال حزب العمل آنذاك) لكتاب عديدين فيها (منهم عادل حسين ومجدى أحمد حسين ومحمد عباس ومجدى قرقر) أقاموا فيها «محاكم تفتيش» لدواوين الشعر المصرية الحداثية، مقتطعين من هذه الدواوين جملاً وصوراً وألفاظاً راحوا يكيلون لها تهم الكفر والزندقة والإلحاد والعمالة والإسرائيليات!!، وذلك عبر قراءات مترصدة وتأويلات بائسة وتفسيرات سيئة النية!

ثم منع قصيدة نزار قبانى «خلف الجدار» من التدريس فى منهج المدارس الإعدادية بمصر، بسبب حديثها عن صبى وصبية يتحابان خلف أحد الجدران. وعلى الرغم من أنها فنياً، قصيدة تقليدية ضعيفة، فإن حراس الفضيلة رأوا فيها خطراً على الناشئة فى المدارس، فقررت وزارة التربية والتعليم (التى تناقض التيارات الدينية المحافظة) إلغاء القصيدة المقررة، حماية للتلاميذ من قول نزار:

«سألتنى اللعب معى ورحنا/ ننظر الندى بكل نجم/ طعامنا اللثم فلو نهينا عنه، إذن لمتنا بغير لثم»، ومتناسين فى موضوع «اللثم» هذا أبيات ولادة بنت المستكفى التى تقول أيام الأندلس:

«أنا والله أصلح للمعالى/ وأمش مشيتى وأتيه تيها/ أمكن عاشقى من صحن خدى/ وأعطى قبلتى من يشتهيها»

مصادرة كتاب أحمد الشهاوى «الوصايا فى عشق النساء» الذى وضع فيه مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر تقريراً يتهمه بالمروق وتشجيع الفسق والعشق الحسى وخدش حياء الأمة الحيية. وهو التقرير الذى تجاهل عن عمد - فضلاً عن مبدأ حرية الإبداع - ما تغص به كتب التراث من ترسانة فى الكتابة «الإيروتيكية» عند أمرئ القيس والجاحظ وأبو تمام والبحترى وأبى نواس وعند بعض الصحابة والأئمة ورجال الفقه الإسلامى

الفضلاء، من غير أن تنقص تلك الكتابات المكشوفة الكاشفة من هيبتهم الدينية أو جلالهم الفكرى، ومن غير أن تنقص من إيمان مستمعيها أو قارئيها، عبر العصور المتوالية!

وقد توازت مع هذه المصادرات المصرية (التى انتخبنا منها القليل وتركنا الكثير) مصادرات عربية فى معظم البلدان العربية، نذكر القليل منها، من مثل : مصادرة ديوان ،حديقة الحواس، للشاعر اللبنانى عبده وازن عام ١٩٩٤ فى بيروت بحجة طابعه الحسى المغرق، ومحاكمة المغنى اللبنانى مارسيل خليفة بسبب إنشاده أغنية من شعر محمود درويش بعنوان ،أنا يوسف يا أبى، يتناول فيها الشاعر قصة سيدنا يوسف فى القرآن الكريم ورؤاه عن السنوات العجاف ومؤامرات أخوته عليه وحكايته مع امرأة العزيز الذى يصورها القرآن بجمال فاتن حين يقول: ،وراودته التى هو فى بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك فقال معاذ الله إنه ربى أحسن مثواى إنه لا يفلح الظالمون،!

وفي هذا السياق الكابح تمت مصادرة أو محاكمة أو تكفير الشاعرين الأردنيين إبراهيم نصر الله وموسى حوامدة، والشاعر السعودى على الدمينى، والشاعرين اليمنيين عبد العزيز المقالح وعلى المقرى، والشاعر الإماراتى عبد الله الريامى والشاعرة الكويتية عالية شعيب (التى حكم عليها بالسجن فعلاً) لأنها كتبت ،عبارات تمس الذات الإلهية وعبارات منافية للآداب ومخلة بالحياء، حسب ألفاظ محكمة الجنح الكويتية، بينما الشاعرة لم تفعل سوى أنها كتبت هذه السطور الجميلة فى ديوان ،نهج الوردة، (بالتناص مع نهج البردة للإمام البوصيرى وأحمد شوقى):

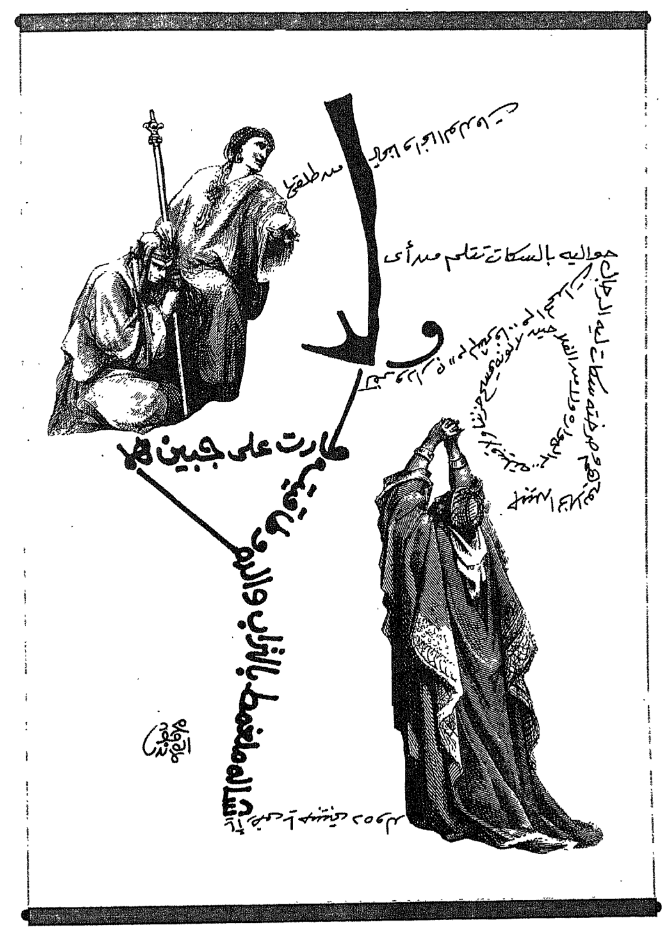
،قال: لماذا يسرق الليل تميمة

من أحداقك؟

ألا تكفيه ألوان الله؟،

ولم تفعل سوى أنها كتبت هذه السطور الشعرية الرمزية الوجودية الأليمة: ،فكرت أن استأذن التفاحة/ لم تجب/ رششت عليها الماء بحب/ فسطع عريها/ جلست فى شريحة شمس/ تفخر/ تتأمل لؤلؤ فخديها وصدرها/ قبلتها / ودائماً./ على مائدة العشاء/ تحدث الجميع وضحكوا/ كان صحنى خالياً/ من قطعة تفاح،.

ثم مصادرة تدريس كتاب ،محمد، لمكسيم رونسون - المستشرق الفرنسى الأشهر - من مقررات الجامعة الأمريكية بالقاهرة. الغريب، هنا أن الطابع العلمى الجاد والنزع


حواليه بالسكات تقلم مدأى
طارت على جبين هم

العلمانى الموضوعى للدراسة فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة، لم يمنعا هذه الجامعة المستنيرة من الخضوع لمنظور التيارات الدينية المتطرفة (من باب التقية أو من باب التوافق الفقهى المحافظ أو من باب الذكاء الدبلوماسى)، فقد تكررت واقعة رودنسون هذه مرات عديدة، فحدث منع تدريس كتاب «النبى» لجبران خليل جبران، ومنع تدريس سيرة الكاتب المغربى محمد شكرى «الخبز الحافى»، ومنع تدريس كتاب «سنوات التكوين» لخليل عبد الكريم. وغير ذلك كثير مما لم تسعف به الذاكرة.

ينبغى أن نستدرك هنا ونقول إننا فى كل هذه المصادرات (المصرية والعربية) إنما ندين قمع الإبداع وتكفير الفكر، ونؤكد مبدأ الحق فى التعبير وفى الرأى والاعتقاد، وهو الحق الذى كفلته الدساتير الوطنية وكفلته مواثيق حقوق الإنسان الدولية، وكفلته المناطق المضيئة من النص المقدس. وليس معنى ذلك أن كل تلك النصوص المحظورة أو المقموعة هى بالضرورة نصوص جميلة رفيعة، فلا ريب أن بعضها يقل نصيبه من الجمال والرفعة والجودة الفنية. نحن إذن ندافع عن حق النص فى الوجود، أما مستواه الفنى فمسئولية النقاد والقراء والحركة الأدبية والتاريخ الثقافى.

ينبغى، هنا، أن يلتفت نظرنا إلى ذلك التحالف غير المقدس بين ذلك المثلث غير المقدس، المكون من مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر، والإدارات السياسية المنفذة، ومجلس الشعب. وهو مثلث تتناغم أضلاعه الثلاثة بيسر ومرونة وتفاهم، فى حركة من «الأوانى المستطرقة» التى تتوزع فيها الأدوار وتتداخل برشاقة الغزلان وتواؤم الاوركسترا.

وإذا كان وارداً أن تؤدى الإدارات السياسية السلطوية دوراً فى مصادرة الإبداع والفكر حفاظاً على دوام سلطتها المتحكمة الحاكمة. وإذا كان وارداً، كذلك، أن يؤدى مجمع البحوث الإسلامية دوراً فى مصادرة الإبداع والفكر حفاظاً على دوام وضعه ومصالحه بوصفه وكيل الله على الأرض فى تسيير العباد كيف شاء، فإن وجود مجلس الشعب فى هذا الثالوث المظلم هو الأمر الذى يثير العجب والتعجب. فالبرلمانات - من ناحية ماهية وجودها - هى منابر الديمقراطية ومواقع الدفاع عن حرية الفكر وحماية الرأى الآخر. فإذا فقدت هذه المهمة، ودخلت فى الطريق المضاد، فقدت ماهيتها وصدقيتها وشرعيتها جميعاً، وصارت عوناً على الطغيان وغطاء للاستبداد. وتلك هى إحدى غرائب الحال العربى المعاصر: إنقلاب البرلمانات من مهمة تشريع الحرية إلى مهمة تشريع القمع!

يواجهنا الآن سؤال ضرورى هو: ما هى الأسس النظرية التى يقوم عليها تكفير الشعر

فى حياتنا العربية الحديثة والراهنة؟

فى هذا الصدد، يمكن أن نشير - إشارة سريعة - إلى سبع نقاط جوهرية:

١) عندما بدأت الدولة العربية الحديثة، قبل قرنين مع تولى محمد على حكم مصر ١٨٠٥، لم تقم النهضة فيها على خلفية ثورة رأسمالية كاملة تنتج قطيعة واضحة مع المجتمع التقليدى السابق، ولذا ظل «النقل» مجاوراً وموازياً «للعقل» فى قلب بنية التحولات الحديثة. من هنا ظل المقياس الدينى معياراً لصلاحية أو عدم صلاحية أى فعل أو سلوك أو خطوة. وهكذا ظل منظورنا مزدوجاً - أو منقسماً - بين المرجعية الدينية والمرجعية المدنية.

٢) مع التعديلات المدنية التى تمت على قانون الأزهر، أثناء الحكم الناصرى عام ١٩٦١ ،منح القانون الجديد للأزهر - عبر مجمع البحوث الإسلامية فيه - حق مراقبة كل ما يمس الدين الإسلامى أو يحرف القرآن الكريم. وعلى الرغم من أن هذا القانون ينصرف فحسب إلى الشئون الدينية فإن رجال المجمع استطاعوا أن يتوسعوا فى صلاحياته حتى كون سلطة شبه مستقلة!

٣) غالباً ما تتلاقى مصلحة الاستبداد السياسى مع مصلحة السلفية الدينية، فى حالات كثيرة من حالات المصادرة، فتحتمى هذه بتلك، وتتذرع تلك بهذه، فى تحالف سياسى دينى أو ليجاركى ثيوقراطى. وهو حلف شهير وقديم، تجلت نماذجه البعيدة عند حلف معاوية وأبى هريرة، والوسيطة عند الخليفة المنصور والشيخ رضوان فى مواجهة بن رشد أيام الأندلس، وحديثاً عند النظام السياسى الراهن ومشيخة الأزهر، وهو الحلف الذى فكك عبد الرحمن الكواكبى ظواهره وخصائصه فى كتابه الأشهر «طبائع الاستبداد».

٤) ضيق الحياة العربية بفكرة «التعدد» لشدة وطول عهود الاستبداد والواحدية (سياسياً ودينياً وفكرياً) حتى ضعف ميراث العرب من فلسفة التعدد ونعمة التنوع وفضيلة قبول الآخر. وعلى الرغم من أن ثقافتنا العربية الإسلامية عامرة بمأثورات تؤمن بالرأى الآخر وبالتضحية من أجل هذا الآخر وبعدم احتكار الحق والحقيقة (من مقولات الإمام الشافعى وابن رشد والمعتزلة والأفغانى والطهطاوى ومحمد عبده وغيرهم) إلا أن الذى ساد وسيطر هو اليقين الواحدى بامتلاك الحقيقة المطلقة وخطأ الرأى الآخر، وتجلى ذلك فى السياسة (فالآخر خائن أو عميل أو عدو الشعب) وفى الدين (فالآخر كافر صابئ

خارج عن الملة) وفى الجمال (فالآخر منحرف عن الهوية متغرب عن الروح الأصيلة)

٥) ضعف الانطلاق من «المجاز» وقوة وسيادة الانطلاق من «المعنى الحرفى» فى قراءة اى نص وفى تأويل اى كتابة. ومن هنا صار الأخذ بظاهر اللفظ آلية مدمرة فى النظر العقلى، على الرغم من أن المجاز والتأويل هديتان باهرتان من هدايا الثقافة العربية الإسلامية. لكن قراءة المصلحة السياسية والمصلحة الدينية هى التى تغلبت، وهاتان المصلحتان تنبعان من نبع واحد هو الأخذ بظاهر اللفظ، حتى يمكن اصطياد المبدعين والمفكرين المعارضين!

٦) انتشار وتغول الفكر الوهابى فى سائر البلاد العربية قادماً من الجزيرة العربية منذ مطلع السبعينيات، مدعوماً بما أسماه الشيخ محمد الغزالى «الفقه البدوى»، مندمجاً مع الفقه البترولى الحديث. وصار هذا المثلث (الوهابى ، البدوى ، البترولى) هو المصدر الأكبر للفكر السلفى التقليدى فى العقود الأخيرة. وهو النبع الذى صدر منه كتاب الشيخ عبد العزيز بن باز «الحداثة فى ميزان الإسلام» فى أوائل التسعينيات، وفيه يدين بن باز كل أعلام الحداثة العربية بالكفر والإلحاد والعمالة للاتحاد السوفيتى والشيوعية العالمية والماسونية واليهودية، ويقدم قائمة طويلة باسماء هؤلاء الحداثيين لم تخل من اسم – كبر أو صغر – لمفكر أو كاتب أو روائى أو تشكيلى أو شاعر او موسيقى أو مؤرخ أو سيناريست!

هذه النظرة الوهابية (البدوية البترولية) هى التى تحكم منظور السلفيين الحاليين إلى الفن والثقافة والفكر والإبداع: بنقليتها الجامدة، وبحرفيتها الجافة، وبعدائها للاجتهاد فى الفكر وللإبداع فى الأدب. هذه هى المدرسة التى ترى «أن كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار».

٧) لا ريب أن المصادرة أو الكبح أو القمع هى أقصى ما يتعرض له الشعر فى حياتنا المعاصرة. على أن هناك أمرين هما – عندى – لا يقلان فى أثرهما القمعى على الشعر عن المصادرة والاعتقال والكبت.

الأمر الأول: هو حجب الشعر (أقصد الشعر الحق، المجدد المتجدد المستنير) عن مقررات الدراسة فى مدارس وزارة التربية والتعليم ووزارة التعليم العالى، وعن وسائل الإعلام والتليفزيون والمنابر الواسعة المؤثرة، فيما تعج هذه المقررات التعليمية والمنابر الإعلامية بركيك الشعر وتافهه ومتخلفة. ما معنى ألا تكون بهذه المقررات التعليمية قصيدة لبدر

شاكر السياب أو لأمل دنقل أو لسعدى يوسف أو لأدونيس أو لمحمود درويش أو لعفيفى مطر أو لمحمد الماعوظ؟ المعنى الوحيد لذلك هو أن هذه المقررات إنما تهدف إلى تزييف الوعى عند الناشئة، وهذا هو البغى بعينه.

الأمر الثانى هو انصراف الحركة النقدية الجادة عن هذا الشعر الجديد الجاد - إلا فى النذر اليسير - وهو ما يعنى أن هذه الحركة النقدية التى تدعى الجدة إنما هى ما تزال تعيش بآليات الرأى النقدية القديمة، بما لا يمكنها من التفاهم والتواصل مع الحركات الشعرية الجديدة. ويزداد الوضع سوءاً حينما تنصرف بعض قطاعات هذه الحركة النقدية إلى اتهام الشعر بالتغريب وانكار التراث وتخريب الهوية والخصوصية القومية. وبدلاً من أن تساعد هذه الحركة النقدية ذلك الشعر على التواصل مع القراء وعلى فك عزلة مصادرته وحبسه عن الناس بفعل السلطة السياسية أو السلطة الدينية، إذ بهذه الحركة النقدية تفاقم هذه العزلة وتضاعف تلك المصادرة: إما بالابتعاد عنه أو باتهامه فى شرفه!

هذان الأمران ليسا قمعاً خشناً، بالطبع، لكنهما «قمع ناعم»، وهو لا يقل إيذاء للشعر عن القمع الخشن، إن لم يزد.

وهكذا تستمر المدرستان المتوازيتان: مدرسة تحريم الشعر ومدرسة تحرير الشعر. وكثيراً ما تتغلب مدرسة التحريم لأنها مدعومة بالسيف والمصحف والعقلية التقليدية للجماعة. لكن انتصار مدرسة التحرير انتصاراً كاملاً هو أمر قريب قريب، لأنها مدعومة بالخيال والحرية والمستقبل، ولأن الشعر ابن الهواء الطلق، وخصيم القفص ■

ملف

وثائق مجهولة عن نجيب محفوظ



- قراءة فى أول نص لنجيب محفوظ / محمد دكروب
- الوصايا الدينية على «أولاد حارتنا» / محمود الوردانى
- «ثرثرة فوق النيل» وتيار الوعى / سمير أبو الفتوح

ملف

نجيب محفوظ / رؤية مستقبلية
قراءة فى أول نص نشره عام ١٩٣٠

محمد دكروب

عنوان النص: «احتضار معتقدات وتولد معتقدات».

نشره نجيب محفوظ عام ١٩٣٠، وهو أول نص ينشره الشاب نجيب محفوظ (الروائى الكبير، لاحقا). وكانت موهبته الروائية العظيمة لا تزال فى ضمير الغيب.

مقالة طالب الفلسفة:

محفوظ - أحمد شوكت

.. هذا النص القديم، والأول، له قصته، وله خصوصاً دلالته المستقبلية.

أما قصة النص فترتبط بالكاتب والناشط السياسى والاجتماعى سلامة موسى، وبأفكاره التى بدأ يتأثر بها الشاب، طالب الفلسفة، نجيب محفوظ، منذ أواخر العشرينيات عندما كان الشاب يتابع كتابات سلامة موسى ونشاطاته، فيعجب بها، ويتأثر بحداثتها ومستقبليتها.

ومنذ العام ١٩٢٩ بدأ سلامة موسى، المنور النهضوى، ذو النزوع العلمى والاشتراكى، بإصدار مجلته الفكرية الأدبية الشهرية «المجلة الجديدة» التى تدعو إلى أدب جديد وإلى العقلانية والتحرر الفكرى والاشتراكى بتياراتها المختلفة، وخصوصاً التيار الفابى، تيار برنارد شو وصحبه، وتدعو إلى الانفتاح على تيارات الثقافة فى الغرب

خصوصاً وسائر قارات العالم.. وكان نجيب محفوظ، فى ذلك الحين ، طالباً فى قسم الفلسفة بالجامعة المصرية، حيث تتصارع التيارات الفكرية الاجتماعية السياسية، وحيث التيار التحررى العقلانى، ممثلاً بطه حسين خصوصاً، له تأثيره الواسع والعميق فى أوساط الشباب.. فانجذب طالب الفلسفة الشاب إلى موضوعات «المجلة الجديدة» وأجوائها التى كانت تشكل جزءاً من ذلك التيار.. وسعى للتعرف إلى صاحبها سلامة موسى فانعقدت بينهما علاقة فكرية قوية هى أعمق من مجرد علاقة تلميذ بأستاذ تبهره أفكاره الاقتحامية. وكما يروى سلامة موسى، لاحقاً، فقد صار نجيب محفوظ المشترك الأول فى المجلة، ثم صار من المشاركين فى تحريرها. أما نجيب محفوظ فقد صور، بدوره هذه العلاقة وعبر عن أثرها الكبير والعميق فى حياته ومساره الفكرى، وذلك فى «ثلاثيته» العظيمة، حيث تتألق شخصية صاحب مجلة «الإنسان الجديد» «عدلى كريم»..

(المعادل الفنى لشخصية سلامة موسى نفسه صاحب «المجلة الجديدة») وتأثيره العميق فى التشبيه وخوضه معارك التحرر الفكرى والوطنى والاجتماعى، وإشاعة انوار العقل.

ومنذ اللقاء الأول - فى الرواية - وفى حوارهما الأول، يقول عدلى كريم (سلامة موسى) لأحمد شوكت (وفى شخصيته جانب من نجيب محفوظ): «أنت تدرس الأدب. ادرسه كما تشاء، ولكن لا تنس العلم الحديث، يجب الا تخلو مكتبتك، إلى جانب كتب الأدب، من كتب داروين وفرويد وماركس وإنجلز، هؤلاء علماء. لكل عصر انبياؤه، وانبياء هذا العصر هم العلماء».

فى مجلة سلامة موسى، إذن (المجلة الجديدة) بدا نجيب محفوظ الشاب ينشر مقالاته الأولى فى الفلسفة والنقد والمذاهب الاجتماعية، وذلك قبل أن يتجه نحو الكتابة الروائية، بل قبل أن يفكر بأن هذا الفن الكتابى سيكون، هو الميدان الأساسى لإبداعه اللاحق.

وقد لا نبالغ إذا قلنا: إن معالم أساسية فى توجهات محفوظ اللاحقة واختياراته الفكرية الاجتماعية والفنية، إنما أخذت فى التكون فى ذلك المهاد نفسه حيث كانت «المجلة الجديدة» وأفكار سلامة موسى وطه حسين حقله الأساسى والأهم.

نص أول/ دلالات أولى

● .. أما عن النص نفسه، فقد نشرته «المجلة الجديدة» في العدد الصادر في تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٠، وكان عمر نجيب محفوظ ١٩ عاماً (محفوظ من مواليد ١٩١١/١٢/١١).. هو أول نص نشره نجيب محفوظ، فيكون قد مضى على نشره ٧١ عاماً، إلى يومنا هذا.. ومع هذا فالمقال يحمل عدة دلالات مهمة سواء بالنسبة لمسيرة النهضة الفكرية الأدبية العربية أم في مسيرة محفوظ نفسه (موقفه الفكرى/ الفلسفى/ السياسى.. وإبداعه الروائى لاحقاً).

وتبرز أولى هذه الدلالات ابتداء من العنوان نفسه (احتضار معتقدات وتولد معتقدات).. فقد صيغ هذا العنوان في زمن احتدام صراعات بين عديد من التيارات السياسية والمذاهب والمعتقدات، وبالأخص بين معتقدات تحافظ على قديمها ومعتقدات تبشر بنظام جديد اشتراكى، أو شيوعى، أو ليرالي.. وكانت «المجلة الجديدة» فى دوامة هذه الصراعات، بل وليدتها، وتشكل كذلك سلاحاً فكرياً للتيارات المستقبلية فيها.

وتتجلى أهمية هذا المقال ليس فقط فى ما يتكشف عنه من أفكار طليعية تقدمية، فى تلك السن المبكرة، بل فى تلك الرؤية المستقبلية التى ضمنها نجيب محفوظ مقاله القصير القديم ذلك. وفى كون هذه الرؤية المستقبلية تغلغلت، لاحقاً، فى العمق من أعمال محفوظ الروائية المتتابعة.. وتجلت فى تيار الصراعات بين شخصيات تلك الروايات المحفوظية وداخل هذه الشخصيات.. وفى ذلك التعاطف العميق الذى يتجلى برهافة فنية آسرة مع شخصيات المناضلين الوطنيين ضد سلطات الاحتلال وضد قوى القمع الحكومى (شخصيات وفدية/ واشتراكية/ وشيوعية/ وإسلامية..) مع ميل واضح - فى المسار العام لهذه الرواية أو تلك - إلى الجهود الوفدية السعد زغلولية للتحرر من الاحتلال، وإلى أحلام العدالة الاجتماعية والاشتراكية، وإمكان النضال المشترك، تخوضه هذه القوى معاً مجتمعة، ضد الاحتلال والقمع ومن أجل العدالة والتقدم.

وقد نزعم: أن نجيب محفوظ، بين المبدعين العرب، هو من الروائيين الأكثر تماسكاً واستمرارية، وتطوراً أيضاً فى «برنامجه» الفكرى الفلسفى، ونزوعه الوفدى، الاشتراكى - عبر أعماله الفنية أساساً - منذ مقاله الأول هذا .. وصولاً إلى أحدث رواياته، حيث نستطيع أن نتلمس موقفه هذا عبر صراعات شخصياته والمسارات الأساس لرواياته.

يعبر محفوظ - فى مقالته - عن حرمة الانتقال إلى عصر جديد ومذاهب جديدة، فى الزمان البرجوازى، بالقول: ،نحن نشاهد - فى عصرنا هذا - أن جميع العقائد القديمة التى اطمأنت لها النفوس أجيالاً طويلة أخذت تتزعزع رويداً رويداً وتتزحزح عن مكانتها شيئاً فشيئاً،.

كان الزمان زمان التيارات المتصارعة فى إطار محاولات البرجوازية تدعيم نظامها فى مجابهة قوى الإقطاعية المتزعزعة والفكر التقليدى، وفى مجابهة التيارات الاشتراكية التى تعبر عن نفسها بزخم فكرى وعملى. وكان حزب الوفد، بتياراته المتعددة، فى قلب هذا الصراع.. إضافة إلى التيارات الإسلامية، والتيار الليبرالى، والاشتراكية الفابية التطورية المتمثلة بسلامة موسى ومجلته، والتيارات الشيوعية، والنزعات الفرعونية وبدايات التنظيمات الفاشية التى يشجعها الملك..

غير أن المذاهب الحديثة - يقول محفوظ - ،لم تستقر بعد فى النفوس كما استقرت الآراء والمذاهب القديمة، ولم تنطبع بذلك الطابع الدينى المقدس الذى يجعل بحث المذهب أو نقده كفراً وخيانة..،.

ينطلق محفوظ فى قوله هذا من رؤيته إلى ذلك الفرق الأساسى بين المذاهب الدينية والمذاهب الاجتماعية/ الاقتصادية فى هذه الدنيا وليس فى أى مكان آخر خارجها. من هنا يتخذ الصراع بين هذه المذاهب الحديثة طابعاً تداولياً (فى الحكم) وأقرب أن يكون ديمقراطياً فى الساحة السياسية. ولكن ما أن يتحول مذهب ما إلى ،عقيدة عامة، أو شبه عامة، وتصير العقيدة هذه شيئاً مقدساً، أقرب إلى الدين، وتدعم حكماً فردياً، أو فئويا، تتحول العقيدة إلى وسيلة قمع عام فكرى وسياسى وجسدى، ويتلاشى حتى شكل ،الديمقراطية، والصراع الديمقراطى!..

ولكن، أيام نشر محفوظ مقاله هذا، مع بداية الثلاثينيات، كان الزمان - عربياً وعالمياً - زمان صراع بين المذاهب السياسية والاجتماعية يتخذ فى جانب منه شكل صراع بين الأنظمة الاجتماعية، وفى جانب منه آخر يتخذ شكل صراع ديمقراطى بين الأحزاب والتجمعات.. فهو ،عصر اضطراب، - حسب وصف محفوظ - ومذاهب يناقض بعضها بعضاً ،وكل يسخف عقيدة الآخر،

وقد يرى الناس ،أن استقرار الحياة خير من ذلك الاضطراب المروع، ولكن الاستقرار الدائم - حسب محفوظ - ،يخالف سنن الطبيعة،.. فالتطور هو الأساس وهو الأمر

الطبيعى، وليس الاستقرار .. (وهنا نلمس تأثير نظرية التطور فى الطبيعة، وتحولاتها وتحولات مخلوقاتها، الآتية من الداروينية، عندما تطبق كشوفاتها على الحياة الاجتماعية).

على أن تأثير سلامة موسى لم يكن فقط من خلال أخذ محفوظ بالمعنى الاجتماعى لهذه النظرية الداروينية، بل يتجلى فى العديد من أفكار محفوظ فى مجمل مقالته هذه وروحيتها، ومجمل ما كتبه من مقالات فى تلك المرحلة (لم ينشرها أبداً فى كتاب).. ويتجلى كذلك، لاحقاً، عبر أفكار وسلوكيات العديد من شخصياته الروائية.

ويؤكد محفوظ نظرته التطورية ودمجه بين حركة الطبيعة والحركة الاجتماعية بالقول: «إننا نعتقد بأن هذا الاضطراب نتيجة لا محيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران كما نعتقد انه مظهر للتقدم العقلى ومقياس صادق للتطور الذى يطرأ عليه بين حين وحين».

ونلفت النظر هنا إلى واحدة من «ثوابت» فكر محفوظ، فى تلك المرحلة، والتى ستظهر آثارها كذلك، وبأشكال مختلفة، عبر أحداث وشخصيات وحوارات متعددة متنوعة فى العديد من روايات محفوظ اللاحقة: «فالعقل يهدم المعتقدات القديمة لأنه أصبح لا يسيغها أو لأنه ارتقى لدرجة أصبح فيها نقده لهذه المعتقدات ضرورة لازمة لا دخل فيها للاختيار والتدبر.. فمناهضة الحركات التجديدية إنما هى مناهضة لإحدى سنن الطبيعة التى لا تناهض ولا تغلب».

لا نزال نلمح هنا تأثيرات من «الحتمية التطورية» التى كانت ترتبط، بشكل ما، بالفكر العلموى الميكانيكى، حيث امتدت نظرية «التطور فى الطبيعة» إلى النظر إلى حركة المجتمع من حيث إنه خلية طبيعية (من الطبيعة) لا خلية اجتماعية سياسية فى واقعها.. لذلك هو يقول - (قبل زمانه الروائى) - إن التطور - (لا الثورة، أو التغيير الثورى) - هو سبيل تغير الأحوال «.. فالتطور والزمان كفيلان بأن يحققا ما نحلم به!».. كأنه، بهذا ينفى عامل الإرادة البشرية، والعمل الواعى، التعبوى، للتغيير.. فالتغيير، برأيه، يكون نتاجاً للتطور الطبيعى لا نتاجاً للعمل الثورى الاجتماعى الواعى، ويبدو كأن التغيير، عبر العمل الثورى، هو عمل غير طبيعى، إنه تجاوز لحركة التطور الطبيعى عبر الحركة الذاتية للتطور فى الزمان.. ويقول بوثوقية ذلك العمر الشاب: «إن الثورات التى تفوز بالمرغوب تقهر الزمان فى الظاهر، بينما هى فى الحقيقة

ليست إلا تخريباً واضطراباً لا يسفران إلا عن تقهقر ورجوع إلى نقطة الابتداء..!

أما رواياته العظيمة فستبقى حائرة بين الرؤية الثورية - التى تشيد بجوانب من العمل الثورى فتصوره ملحمياً - وبين الرؤية التطورية التى تتخيل أن العقل إذ ينير الطريق تتكفل الطبيعة، حركة الطبيعة فى المجتمع، بالتغيير..

١٩٣٠: الاشتراكية ، مستقبل العالم

على أن نجيب محفوظ يخص بالتسمية، من هذه المذاهب الجديدة: الاشتراكية، صراحة.. (الاشتراكية كما فهمها هو فى ذلك الزمان، وإلى زمن طويل لاحق، مع تطويرات فرضها العمل الإبداعى فى الرؤية الروائية الواقعية إلى العمق من الحركة الاجتماعية ، بأكثر مما فرضها التأمل الذهنى التجريدى..) ... فالذى يجدر بنا أن نلاحظه - يقول محفوظ - هو أن جميع الأديان الجديدة (ومنها : الاشتراكية والعالمية، حسب تعبيره) ترمى إلى اتحاد العالم وإزالة الفروق الوطنية، وهى تتفق فى ذلك مع الأديان القديمة، مثل المسيحية والإسلام، ولكنها تزيد على ذلك فيدعو بعضها إلى إزالة فوارق الطبقات المادية.

فأى مذهب من هذه المذاهب الحديثة سيكون له المستقبل؟

وبماذا يجيب نجيب محفوظ، الشاب، عن هذا السؤال الكبير؟

كان العام ١٩٣٠.. وكان قسم واسع جداً من العالم (الاتحاد السوفياتى) قد دخل فى تجربة إقامة نظام جديد، اشتراكى، يفترض أن يفضى لاحقاً إلى نظام شيوعى، من حيث إن هذا التغيير يجرى وفق تخطيط بقيادة حزب شيوعى.. والصراع فى أحدى ذروات احتدامه فى العالم بين الرأسمالية والاشتراكية، ويجرى الصراع محتدماً ، داخل بلدان ما صار يدعى العالم الثالث، بين أحزاب شيوعية تشكلت حديثاً، وبدأت تخوض نضالات طبقية عبر الحركات العمالية والتحركات الفلاحية وتململات الفئات الوسطى، وتخوض صراعاً إيديولوجياً عنيفاً ضد سائر الأحزاب اليمينية وحتى أحزاب الوسط فى هذه البلدان، وكان الحزب الاشتراكى المصرى، قد تأسس ثم انقسم إلى : اشتراكى وشيوعى، وكان سلامة موسى نفسه على علاقة تأسيس وعلاقة اختلاف وكذلك علاقة صداقة بكلى الفريقين.

فماذا كان جواب نجيب محفوظ، فى ذلك الزمان؟

اجاب بثقة، وبدون تردد أو تلعثم، وفى صيغة تحمل مبرراتها:

- ... ولو أننا أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب، لقلنا - أو لآحببنا أن نقول - بأنه مذهب الاشتراكية، وذلك لأنها تستهوى السواد الأعظم من سكان العالم، ولأنها تسد النقص الناتج عن التقدم العلمى وظهور المخترعات والآلات...،.

ولعل محفوظ يعنى بهذا «النقص الناتج عن التقدم العلمى» تلك التطورات العلمية التى إذا أدت إلى زيادة الإنتاج فإنها كشفت تناقضاً أساسياً فى النظام الرأسمالى، فى ذلك الحين، هو التناقض بين مفاعيل العلم الذى إذ يؤدى إلى إنقاص وقت العمل وزيادة الإنتاج فهو يؤدى ايضاً إلى تقليص الحاجة إلى الأيدى العاملة، أى إلى زيادة البطالة.. فالاشتراكية - يقول محفوظ - كفيلة بحل هذا التناقض عن طريق الملكية الاجتماعية وإنقاص وقت العمل، وتخطيط الإنتاج والاقتصاد، وعدالة التوزيع، وسياسة تشغيل مجموع القادرين من العمال على العمل.

ولكن، هل تختلف «الاشتراكية» فى فهم نجيب محفوظ عن «الشيوعية» كما فهمها فى ذلك الحين؟

وبالتأكيد: نعم.. سواء فى هذا المقال خصوصاً، أم عبر تجليها لاحقاً من خلال بعض الشخصيات وصراعاتها وحواراتها فى أعمال روائية لاحقة لنجيب محفوظ.

فإذا كان قد تأثر بالاشتراكية الفابية - عن طريق سلامة موسى - فإن هذا التأثر قاده - ذهنياً - إلى الفهم التطورى الذاتى لمسيرة المجتمع إلى الاشتراكية، لا الفهم الثورى المنظم للعمل الجماهيرى وللإرادة الشعبية..

فهى، إذن، اشتراكية مغايرة لشيوعية ذلك الزمان. وإذا كانت لا تعاديها دائماً، فإنها - دائماً - كانت ترى إليها بحذر ولكنها تتعاون مع الشيوعيين ايضا، بأقصى الحذر، وعند الضرورة.

فى رواياته، وعبر هذه الشخصية أو تلك، وفى سياق السرد، نرى انه قد اختلف موقف محفوظ (أو الأصح موقف الشخصية الروائية) عن موقف سلامة موسى، وعن موقفه هو نفسه فى مقالته هذه.

اشتراكية محفوظ الديمقراطية:

فكيف كان يرى محفوظ إلى «الاشتراكية» فى اختلافها عن «الشيوعية»؟.

- الاشتراكية هى «وسط بين نظامين يتأفف منهما المتدينون، وهما الشيوعية والفردية (أى: الرأسمالية) - ويقول - إن الاشتراكية أخذت من حسنات هذين المذهبين، ونفضت عنها نقائصهما الظاهرة..

.. وستصل بعض رواياته، أو الشخصيات التى يحبها فى رواياته، إلى الحلم بنظام توليفى موحد: يأخذ من الرأسمالية قيم الديمقراطية.. ويأخذ من الاشتراكية العدالة الاجتماعية وعدالة التوزيع.. ويأخذ من الدين قيمه الروحية.. نظام يدمج، أو يؤالف، بين هذه الجوانب الكونية الثلاثة، فى بنية توليفية موحدة.

ولكن محفوظ أحب أن يوضح فرقاً أساسياً بين الاشتراكية كنظرية عملية علمانية وبين الدين كعقيدة إيمانية ميتافيزيقية.. فوعود الاشتراكية ليست مؤجلة، بل نظامها يحمل هذه الوعود والحلول معه لتحقيقها فى هذه الدنيا. يقول فى هذا: «إن سعادة الاشتراكية الموعودة دنيوية، أى تنال فى هذه الحياة لا فى حياة أخرى، وأنها لذلك قد تعجز - لسبب من الأسباب - عن إنجاز وعودها تامة كاملة، وعليه فينفض من حولها أعظم مؤيديها حماساً ونشاطاً».

ولأن الرؤية العامة لمقالة نجيب محفوظ رؤية تفاؤلية مستقبلية، فهو لم يقفل الدائرة على هذا التوقع، بل جعل من احتمال العجز عن تحقيق الوعود، مساراً جديداً تفاؤلياً لمرحلة جديدة أكثر اكتمالاً، فيقول: «ولكننا لا ننسى أن الكمال فى الدنيا ضرب من المستحيلات، وأنه، وإن كانت الاشتراكية لن توصلنا لحالة من النعيم لا مطلب خلفها، إلا أنها تستطيع أن تنشلنا من حالتنا هذه إلى خير منها».

التقدم.. هو المهم

ويذهب محفوظ إلى الأبعد، أبعد من الاشتراكية نفسها، وذلك حسب قانون التطور الذى كان يعتمده فى رؤيته، وهو هنا يجيب عن سؤال كبير آخر كان يتردد دائماً خلال النقاشات بين الشيوعيين وغير الشيوعيين، وحتى داخل الفكر الاشتراكى أو الماركسى نفسه:

- وماذا بعد الاشتراكية، والشيوعية؟

يصل محفوظ إلى صياغة جواب يتفق مع المنطق التطورى الذى اعتمده فى ذلك الحين:

-«.. ليست الاشتراكية نهاية ما يمكن أن يتطور إليه النظام الاجتماعى، وعليه فالتطلع للأحسن سيدفعنا - دائماً - للتنقيب عما فيه سعادتنا ورفاهيتنا».

المهم، إذاً، هو: التقدم نفسه فى اتجاه اكتساب السعادة والرفاهية تحت أى اسم مستقبلى، سواء كان اسم الاشتراكية أو أى اسم آخر.. تذهب الأسماء وتبقى (حالة التقدم والتطور) نفسها، فى اتجاه البحث عن العدالة، هى الأساس.. ويختم محفوظ مقالته القديمة تلك بأن يفتح القول على المستقبل وعلى مختلف الآفاق:

«.. وجملة ما أريد أن أقوله عن هذا الأمر أنه لو خاب أملنا بالاشتراكية بعض الخيبة، فليس معنى ذلك أننا نرغب فى الرجوع إلى حالتنا الأولى السيئة - الحالة الحاضرة - إنما يجعلنا ذلك نزيد إيماننا بالتطور الذى هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والعقائد».

ألا نرى فى قول محفوظ بـ «زيادة الإيمان بالتطور» إقراراً خجولاً بعامل الإرادة البشرية، عامل الكفاح البشرى؟.. هذا العامل الذى سيصوره محفوظ فى عديد من رواياته («الثلاثية»، بالأخص) بصوره الملمحية الفريدة فى أدبنا الروائى العربى الحديث..

ملحق أول: النص الكامل لمقالة محفوظ
احتضار معتقدات وتولد معتقدات

■ نورد هنا النص الكامل لمقال نجيب محفوظ الذى نشرته «المجلة الجديدة» المصرية فى عدد أكتوبر / تشرين الأول ١٩٣٠:

● قامت المدنيات القديمة على معتقدات قوية - كما يقول (غوستاف لوبون) - سواء أكانت هذه المعتقدات دينية أم سياسية. وبقيت هذه المدنيات قوية الدعائم متينة البنيان لأن المعتقدات التى تأسست عليها كانت متأصلة فى النفوس وفى مأمن من البحث والنقد اللذين يولدان الشك والريبة، وهذه المعتقدات قد تضمنت أخطاء وخرافات لا يقبلها العقل بحال من الأحوال، وإن اطمأنت إليها المشاعر فى أغلب الأحوال. وإذا خالط الشك النفوس فى معتقد ما وكان هذا المعتقد أساساً لمدنيته، فقد آن الأوان

لانهيارهما معاً. ونحن نشاهد - فى عصرنا هذا - أن جميع العقائد القديمة التى اطمأنت لها النفوس أجيالاً أخذت تتزعزع رويداً رويداً. وتتزحزح عن مكانتها الأولى شيئاً فشيئاً.

المذاهب الاجتماعية

والإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التى تملأ جوانب نفسه، يتشوف دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه. ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبذل فى سبيلها من نفسه ما كان يبذل سلفه القديم فى سبيل الله أو قيصر. غير أن رأياً من هذه الآراء أو مذهباً من هذه المذاهب لم يستقر بعد فى النفوس كما استقرت الآراء والمذاهب القديمة ولم ينطبع بذلك الطابع الدينى المقدس الذى يجعل بحث المذهب أو نقده كفراً وخيانة. فعصرنا فترة بين اعتقادات ومعتنقات تحتضر وتفنى، وبين آراء ومذاهب أخرى لم تستقر استقراراً تاماً وتأخذ مكانتها فى النفوس. فهو عصر اضطراب وتردد لا مثيل لهما فى التاريخ، اضطراب فى الآراء، التى تتصارع للحياة والاستقرار والفوز، وتردد بين مذاهب يناقض بعضها البعض الآخر ويحاول القوى منها محو الضعيف المتداعى. وهذا فنحن نشاهد أنه لا يظهر كتاب يدعو لعقيدة من العقائد حتى يظهر آخر يسخف هذه العقيدة وينحى عليها أشد الانحاء. ثم لا يلبث أن يؤلف ثالث يتوسط الرأيين المتناقضين برأى ثالث وهكذا.

وليس ثمة شك فى أن استقرار الحياة وثبات المدنيات وسير الأمور فى مجراها الطبيعى خير من تلك الاضطراب المروع. ولكننا مع ذلك لا نبتئس بقروب زوال المعتقدات البالية ولا ندعو المفكرين إلى الكف عن بحثها ونقدها لتحتفظ بما لها من القدسية والمهابة ولتضمن حياة هادئة وديعة. ذلك لأننا نعتقد بأن هذا الاضطراب نتيجة لا حيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران كما نعتقد أنه مظهر للتقدم العقلى ومقياس صادق للتطور الذى يطرأ عليه بين حين وآخر. فالعقل يهدم المعتنقات القديمة لأنه أصبح لا يسيغها أو لأنه ارتقى لدرجة أصبح نقده لهذه المعتقدات فيها ضرورة لازمة لا دخل فيها للاختيار والتدبر. ومثله فى ذلك مثل الشيب الذى يعلو الرأس إذا ما كبر الإنسان، وعليه فمناهضة الحركات التجديدية إنما هى مناهضة لإحدى سنن الطبيعة التى لا تناهض ولا تغلب.

ونحن أيضا لا نتشاءم من تزعزع الإيمان بالمعتقدات القديمة ولا نميل إلى التسليم بأن عاقبة ذلك خراب العالم كما يدعى كثير من المتشائمين. وكل ما فى الأمر إن هو إلا ترميم فى الأساس أو هو بنيان أساس جديد متين لا نتسرع فى تشييده بل نترك للتطور والزمان، وهما كفيلان بأن يحققا لنا ما نحلم به من غير أن نلجأ إلى الثورات التى تفوز بالمرغوب وتقهر الزمان فى الظاهر بينما هى فى الحقيقة والواقع ليست إلا تخريباً واضطراباً لا يسفران إلا عن تقهقر ورجوع إلى نقطة الابتداء.

الاعتقادات ونور العقل

وهذه العجالة فى وصف ما طرأ من الاضطراب على معتقداتنا تفسر لنا بعض التفسير ذلك التطور الهائل الذى نلحظه فى الآداب.

ففى الزمن الماضى يوم كانت الاعتقادات القديمة سائدة مستحوذة على المشاعر والنفوس يتأثر بها الخاصة كما يتأثر بها العامة، كان الأدباء - بكتبهم وقصصهم - يعبرون أصدق تعبير عما يتأثرون به من المعتقدات. ويكفيك لتقتنع بذلك أن تجيل نظرة فى تلك المجلدات الضخمة التى كتبت عقب ظهور الإسلام لتشرح نصوصه الدينية أو لتجمع أحاديث النبى وتفسرها. بل يكفيك أن تقرأ دواوين بعض الشعراء، ممن لم يكن لهم هم إلا نظم الحكم الدينية أو مدح النبى أو التغزل الإلهى.

والأمر لا يختلف فى الدين عنه فى الاجتماع والسياسة. فكثيراً ما ألفت الكتب والقصص لتأييد مذهب أو نصر مبدأ أو بث دعوة.

فلما أخذت الاعتقادات القديمة فى الفناء، وأخذ العقل يسلط نوره عليها، فيظهر من عيوبها ويكشف عن سوءاتها التى عاشت ورسخت فى النفوس أجيالاً كحقائق لا مراء فيها ولا جدال، ولما حل الشك محل الإيمان، تأثر الأدباء بذلك التطور الذين هم من أكبر دعاته ومؤيديه بما يؤلفون من كتب تحمل على القديم، تحاول ان تأتى عليه وتخلصنا من استعباده ورقه. وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت بين أيدينا مجموعة وافية من الكتب والقصص تبعث قراءتها على الشك فى الماضى بآرائه ومعتقداته أو تدعو لمذهب جديد كالاشتراكية والعالمية وغيرهما. والذى يجدر بنا أن نلاحظه هو أن جميع الأديان الجديدة ترمى إلى اتحاد العالم وإزالة الفروق الوطنية. وهى تتفق فى ذلك مع الأديان القديمة مثل المسيحية والإسلام ولكنها تزيد على ذلك فيدعو بعضها

إلى إزالة فوارق الطبقات المادية.

المستقبل للاشتراكية

ولو أننا أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب، لقلنا - أو لأحببنا أن نقول - بأنه مذهب الاشتراكية. وذلك لأنها تستهوى بوعودها أفئدة الساخطين المتذمرين والفقراء، وهم السواد الأعظم من سكان العالم، ولأنها تسد النقص الملموس الناتج عن التقدم العلمى وظهور المخترعات والآلات، ولأنها وسط بين نظامين يتأفف منهما المتدينون وهما الشيوعية والفردية. وقد أخذت منهما حسناتهما ونفضت عنها نقائصهما الظاهرة.

وهنالك أسباب كثيرة أخرى تجعلنا نكاد نوقن بأن المستقبل للاشتراكية ولكن بحثها الآن لا يعنينا.

ثم لا يفوتنا أن نذكر أن سعادة الاشتراكية الموعودة دنيوية تنال فى هذه الحياة لا فى حياة أخرى، وأنها لذلك قد تعجز - لسبب من الأسباب - عن إنجاز وعودها تامة كاملة، وعليه فينفض من حولها أعظم مؤيديها حماساً ونشاطاً. ولكننا لا ننسى كذلك أن الكمال فى الدنيا ضرب من المستحيلات، وأنه ، وإن كانت الاشتراكية لن توصلنا لحالة من النعيم لا مطلب خلفها، إلا أنها تستطيع أن تنشلنا من حالتنا هذه إلى خير منها. وليست الاشتراكية نهاية ما يمكن أن يتطور إليه النظام الاجتماعى، وعليه فالتطلع للأحسن سيدفعنا دائماً للتنقيب عما فيه سعادتنا ورفاهيتنا.

وجملة ما أريد أن أقوله عن هذا الأمر أنه لو خاب أملنا فى الاشتراكية بعض الخيبة، فليس معنى ذلك أننا نرغب فى الرجوع إلى حالتنا الأولى السيئة - الحالة الحاضرة - إنما يجعلنا ذلك نزيد إيماناً بالتطور الذى هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والعقائد.

نجيب محفوظ

(المجلة الجديدة - أكتوبر ١٩٣٠)

ملحق ثان:

رؤية نجيب محفوظ إلى الماركسية

■.. وقد لا نخطئ كثيراً إذا أضفنا إلى النص الأول هذا لمحفوظ، بشأن «الاشتراكية» مقطعاً من نص آخر نعتبره استمراراً وتطويراً للنص الأول، صاغه محفوظ عام ١٩٧٠.

■ فقد وجه الناقد رجاء النقاش (الهلال: يناير ١٩٧٠)، سؤالاً دقيقاً مهماً إلى نجيب محفوظ، حول علاقته بالماركسية، مما جاء فيه: إنك بعد أن كنت تميل إلى «الوفد» قبل الثورة، صار من الواضح أنك أصبحت تميل إلى الفكر الماركسي.. فالماركسيون في رواياتك هم الأبطال الشهداء وحاملو الزهور الحمراء، وهم يضيئون الحياة بنور الأمل في الظلمات.. وأحياناً يبدو نقدك للماركسيين هو نقد الذي كان ينتظر منهم الكثير ولكنهم خيبوا الرجاء المعقود عليهم.. وهذا نفسه يدل على ميلك إلى الماركسية وانعطافك نحوها.. أي: أن مسارك السياسي هو من (الوفدية) إلى الماركسية.. فهل هذا صحيح؟».

ومن جواب محفوظ المصاغ بدقة شديدة، نأخذ هذه الفقرات.

- «.. لو خيرت بين الرأسمالية والماركسية لما ترددت لحظة واحدة (...) لا أستطيع أن أعتبر نفسي ماركسياً رغم التعاطف الشديد، ذلك أنني ضعيف الإيمان بالفلسفات، ونظرتي إليها فنية أكثر منها فلسفية، ولعل الإيمان الوحيد الحاضر في قلبي هو إيماني بالعلم والمنهج العلمي.

(...) ولكي أكون واضحاً أكثر، أعترف لك بأنني أؤمن بتحرير الإنسان من الطبقية وما يتبعها من امتيازات وتحريره من الاستغلال بكافة أنواعه وأن يتحدد موقع الفرد بمؤهلاته الطبيعية والمكتسبة وأن يكون أجره قدر حاجته وأن يتمتع الفرد بحرية الفكر والعقيدة في حماية قانون خضع له الحاكم والمحكوم وتحقيق الديمقراطية بأشمل معانيها والتقليل من سلطة الحكومة المركزية بحيث تقتصر على الأمن والدفاع.. هذه - يقول محفوظ - صورة المجتمع الماركسي، في نظري، الذي هدفه حرية الفرد وسعادته والاعتماد في كل شيء على العلم. وربما التوجه في النهاية لمعرفة الحقيقة العليا أو المشاركة في خلقها.. وكل ذلك أمكن لي دون الإيمان بالنظرية.. فماذا تعدني؟».

في هذا التساؤل المحفوظي، دعوة إلى قراءة متأنية للنص الأول.. وإلى قراءة أكثر عمقاً وتبصراً، لأسرار الفن، ومعالم الموقف الفلسفي الفكري، والسياسي، في روايات هذا الفنان العظيم ■

ملف

الوصاية الدينية على الإبداع..

«أولاد حارتنا» نموذجاً

محمود الوردانى

لا أظن أن هناك رواية عربية تعرضت لما تعرضت له «أولاد حارتنا» للراحل الكبير نجيب محفوظ، بل تكاد الرواية أن تكون شاهداً على التحولات العاصفة التى جرت على مدى نصف قرن من الزمان.

وإذا كان نجيب محفوظ بقامته الشامخة وإنجازه الضخم كمنشئ ومؤسس للرواية العربية قد تعرض للاغتيال بسبب «أولاد حارتنا» فإن هناك الكثير من الأعمال الأدبية والفنية والفكرية تعرضت وتعرض أصحابها لأشكال متنوعة من القمع والمصادرة خلال العقدين الماضيين.

ولعلى لا احتاج لأن أؤكد أن استخدام سلاح التكفير ظل جزءاً من عملية القمع الشاملة التى تتولاها أجهزة عديدة فى الدولة المصرية، ولم يشهر هذا السلاح فى وجه المفكرين والأدباء والاتجاهات والتيارات الدينية وحدها، بل كثيراً وغالباً ما قامت أجهزة الدولة بذلك الدور.

غير أنه مما يلفت النظر أن المناخ السياسى يتجه دوماً نحو المزيد من القمع والكبت والمصادرة مع مرور السنين، وما كان ممكناً تناوله والحديث عنه بحرية، أخذ يتضاءل وينكمش - غالباً إلا من استثناءات قليلة - شبه مستقيم. وفى الوقت نفسه تنازعت أجهزة الدولة من جانب، وتيارات الظلام الدينية من جانب آخر، وتسابقتا فى فرض الوصاية على مجال ليس دينياً أصلاً وسعت أجهزة الدولة لإحراز النصر فى السباق بينهما حول فرض الوصاية ومصادرة ومعاقبة المفكرين والمبدعين المتهمين وإذا تتبعنا

حالات القمع والمصادرة تاريخياً، سنجد اختلاط الدينى بالسياسى والاستخدام السياسى للدين على نحو ساطع فى حالة الشيخ على عبد الرازق الذى أصدر كتابه الشهير «الإسلام وأصول الحكم» فى عشرينيات القرن الماضى، وعلى الفور أوعز الملك فؤاد إلى هيئة كبار العلماء بالأزهر لاستدعاء عبد الرازق لمحاكمته، وجرت بالفعل واحدة من أكثر المحاكمات هزلية فى تاريخ الأزهر وأشدها سخرية، بل كانت مسرحية من النوع الكوميدى الرؤى غير المتقيد (الفارس) وانتهت بطرد عبد الرازق وعزله من وظيفته على مدى عشرين عاماً.

ولم يكن كتاب «الإسلام وأصول الحكم» إلا صرخة مدوية لقاض شاب مسلم ضد حاكم مستبد، لوح له الاحتلال الإنجليزى بعمامة الخلافة الإسلامية لملء الفراغ الذى خلفه سقوط رجل أوربا المريض - تركيا - بغية إحكام قبضة الإمبراطورية البريطانية على المنطقة.

وحتى لا ننسى فإن كتاب عبد الرازق ينتهى بالكلمات التالية:

«تلك جناية الملوك واستبدادهم بالمسلمين. أضلوهم عن الهدى وعموا عليهم وجوه الحق، وحجبوا عنهم مسالك النور باسم الدين، وباسم الدين أيضا استبدوا بهم فأذوهم، وحرموا عليهم النظر فى علوم السياسة، وباسم الدين فزعوهم وضيقوا على عقولهم.... وصاروا لا يرون لهم وراء ذلك الدين مرجعاً، لا شىء فى الدين يمنع المسلمين أن يسابقوا الأمم الأخرى فى علوم الاجتماع والسياسة كلها، وأن يهدموا ذلك النظام الذى ذلوا به واستكانوا إليه، وأن يبنوا قواعد ملكهم على أحدث ما أنتجته العقول البشرية وأمتن ما دلت به تجارب الأمم على أنه خير أصول الحكم».

بين القاضى الشاب فى كتابه إن الإسلام ليس نظام للحكم، وأن الخلافة الإسلامية من صنع الملوك ولا علاقة لها بالعقيدة. فلا القرآن ولا السنة ورد فيهما نص عن الخلافة كنظام للحكم يتعين على المسلمين الالتزام به.

وهكذا لعب كتاب صغير الحجم - لا تتجاوز صفحاته المائة إلا قليلاً - دوراً رئيساً فى الإطاحة بأحلام الملك فؤاد بارتداء عمامة الخلافة، وفى المقابل استخدام الأخير هيئة كبار العلماء لفصل عبد الرازق وعزله فى المحاكمة الهزلية السابق الإشارة لها.

وفى العام التالى مباشرة - عام ١٩٢٦ - أصدر طه حسين كتابه «فى الشعر الجاهلى» فقامت الدنيا ولم تقعد . تظاهر طلاب الأزهر وفرقوا أعداد جريدة السياسة التى

دافعت عن طه حسين وداسوها بالأقدام وهنا قام زعيم الوفد سعد باشا زغلول بالتدخل، وخطب في إحدى التظاهرات الغاضبة احتجاجاً على الكتاب قائلاً:

«إن مسألة كهذه لا يمكن أن تؤثر فى الأمة المتمسكة بدينها. هبوا أن رجلاً مجنوناً يهذى فى الطريق، فهل يضير العقلاء شيء من هذا؟ إن هذا الدين متين، فليشك من يشاء، وما علينا إن لم تفهم البقر؟».

وكان النائب الوفدى البرلمانى عبد الحميد البنان قدم استجواباً، إلا أن زغلول أرغمه على سحبه والاكتفاء بتحويل القضية للنيابة العامة.

هنا أميل إلى أن التحقيق الذى أجراه محمد نور بك وكيل النيابة والتقرير البليغ الذى كتبه ويعد درساً نقدياً، أميل إلى أن جسارة وشجاعة نور بك تعود لشخصه فى المحل الأول. فمثلاً يسأل طه حسين أثناء التحقيق:

«هل يمكن لحضرتك الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى ولغة حمير وعدنان ومدى هذا الفرق وتذكر بعض الأمثلة تساعد على فهم ذلك؟» فتأمل!! وحينما يسأله فى موضع آخر:

«هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا؟».

يجيب طه حسين:

«أنا لا أقدم شيئاً...».

ولا يعتبر نور بك أن إجابة طه حسين تنطوى على إساءة له بوصفه رمزاً للقضاء. بل ينتهى إلى ذلك القرار التاريخى:

«وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها على سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن مبحثه يقتضيها، وحيث إنه مع ذلك يكون القصد الجنائى غير متوافر، فلذلك تحفظ الأوراق إدارياً».

وفى ثلاثينيات القرن الماضى اتسعت الصحافة الأدبية وسمح المناخ السياسى بنشر رسالة إسماعيل أدهم الشهيرة: «لماذا أنا ملحد؟» فى مجلة الإمام عدد أغسطس ١٩٣٧ ورد عليه عدد من المفكرين والكتاب من بينهم محمد فريد وجدى برسالة عنوانها «لماذا أنا مؤمن» ومحمد زكى أبو شادى برسالة أخرى عنوانها «لماذا أنا مسلم» ودارت مناظرة واسعة شارك فيها فليكس فارس المسيحى المارونى. لم يرفع أحد سلاح التكفير فى وجه

أدهم الذى بادر فى رسالته بالقول: لماذا أنا ملحد! وكل ما فعله الآخرون أن شرحوا وجهة نظرهم والتدليل عليها: لماذا هم مؤمنون!

الأمثلة السابقة - وهى مجرد أمثلة فحسب - تشير إلى أن الدولة وتيارات الظلام تنازعتا تلك المهمة: مهمة فرض الوصاية الدينية على الإبداع. فالدولة تريد أن تستأثر بتوكيل «الدين»، بينما ترى تيارات الظلام أنها الأحق بالفوز بذلك التوكيل وكلاهما يشتغلان هنا بالسياسة ولا علاقة للدين بهذا الأمر مطلقاً. إن الدين مجرد تكئة، وكثيراً ما أوعزت الدولة - خصوصا خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضى للمؤسسة الدينية الرسمية (أو حتى مؤسسة الصحافة الرسمية) للقيام بغارات خاطفة ضد الإبداع والفكر، وكثيراً ما تدخلت من أجل كبح جماح المؤسسة الدينية الرسمية أو معاقبتها أو تكميم أفواهها على الأقل. وفى كل الأحوال تلعب الأطراف جميعاً فى السياسة لفرض الوصاية.

وتحتل رواية «أولاد حارتنا» فى هذا المقام مكانة خاصة تحفل بدلالات عديدة، وتقدم نموذجاً لكيفية امتطاء النصوص الأدبية وتأويلها حسب مجريات الأمور واتجاه الريح!

لنبدأ من البداية.. فى عام ١٩٥٢، وبعد يوليو تحديداً، توقف نجيب محفوظ عن الكتابة، فقد كانت الثورة وإجراءاتها التى هزت المجتمع القديم عاصفة هزت محفوظ ذاته وهو الوفدى حتى النخاع، وجعلته يتوقف طويلاً محاولاً استعادة توازنه، واستمر توقفه حتى عام ١٩٥٩ - أى سبع سنوات كاملة - وإن كان قد اتجه إلى السيناريو وكتب عدداً كبيراً من الأفلام خلال تلك الفترة.

وفى ذلك العام - ١٩٥٩ - سلم محفوظ لعلى حمدى الجمال مدير تحرير الأهرام آنذاك أصول روايته «أولاد حارتنا»، وطلب منه أن يقرأها بعناية قبل النشر ولم يقرأها الجمال بل أعطاها لمحمد حسنين هيكل رئيس تحرير الأهرام آنذاك وأعاد عليه ما قاله له محفوظ. وعندما قرأها أدرك مغزى تحذير محفوظ للجمال. واستقر رأيه على النشر متصوراً أن أقصى ما يمكن حدوثه فى أعقاب نشرها هو محاولة بعض رجال الدين وقف نشرها، لذلك قام بنشرها يومياً، وهى المرة الأولى التى تنشر فيها الأهرام رواية مسلسلة يومياً، وحسبما روى هيكل فإن رجال الدين لم يتحركوا إلا بعد الحلقة السابعة عشرة، حيث أصدروا بيانات ساخنة، وبدأت الضجة التى ما لبثت أن وصلت لجمال عبد الناصر. طلب الأخير من هيكل أن يروى له ما حدث، فأخبره أنه كان مدركاً

لكل المحاذير قبل النشر. ولما لم يكن باقياً على استكمال نشر الرواية إلا ثلاث حلقات فقط، فإن فرصة وقف نشرها قد فاتت، ويحكى نجيب محفوظ أن جمال عبد الناصر أرسل له ممثله الشخصى حسن صبرى الخولى، وطلب منه عدم نشرها فى كتاب فى مصر، ووعده محفوظ بذلك وحافظ على وعده حتى رحيله. نشرت الرواية فى بيروت ودخلت مصر فى طبعات مقرصنة عديدة، وهى الآن تباع على الأرصفة كما هو معروف.

وحسبما صرح الشيخ محمد الغزالى فى صالون إحسان عبد القدوس بعد ذلك بسنوات طويلة، فإنه اشترك مع الشيخين أحمد حسن الباقورى ومحمد أبو زهرة فى كتابة تقرير عن الرواية بناء على طلب جمال عبد الناصر، وأضاف أن التقرير كان ضد الرواية، وأتهمها بالإساءة للدين والهجوم على الإسلام ولكنه بعد ذلك بأكثر من ثلاثين عاماً، زار نجيب محفوظ فى المستشفى عقب تعرضه للاغتيال وأعلن إدانته لها فى عام ١٩٩٤ وسرعان ما هدأت الضجة التى أثارتها «أولاد حارتنا»، إلا أن هذا الهدوء كان مؤقتاً كما سوف يتضح بعد قليل. ويبدو من تلك الوقائع المتناثرة ان الأزهريين ورجال الدين توقفوا عن إثارة الضجيج بسبب عدم نشر الرواية فى كتاب، وهو ما استطاع عبد الناصر انتزاعه من محفوظ بواسطة ممثله الشخصى بعد ان قرأ عبد الناصر تقرير المشايخ الثلاثة.

من جانب آخر لفت نظرى صديقى ريشار جاكمون المستعرب الفرنسى إلى كتاب صدر فى هدوء عام ١٩٩٣، ويبدو أنه مطبوع على نفقة المؤلف على عجل. الكتاب هو «ملف قضايا حرية الرأى والتعبير فى مصر» للدكتور محمد حسام محمود لطفى الأستاذ بكلية الحقوق جامعة القاهرة. ولفت جاكمون نظرى إلى احتواء الكتاب على الوثيقة المهمة التالية وهى تقرير أصدره مجمع البحوث الإسلامية عام ١٩٦٨، مما يفيد فى التيقن من أن الرواية تم تقديمها بالفعل للمجمع منذ وقت طويل، وها هى الوثيقة:

التقرير الأول:

١ - القصة تقع فى خمسمائة واثنتين وخمسين صفحة من القطع الكبير وهى من القصص الرمزية، التى تتناول تاريخ البشرية ابتداء من آدم وما وقع له ولابنيه وبعثة الرسل: موسى وعيسى ومحمد إلى وقتنا هذا وما يظهر كل يوم من جديد فى التقدم العلمى.

٢ - وقد رمز الكاتب إلى كل حادثة مشهورة، وشخصية معروفة وأضفى عليها من التصوير ما يحدد معاملها ويدل عليها وإن لم تكن فى الإطار التاريخى لها. فرمز للإله ،بالجبلاوى، والجنة ،بحديقة القصر، ولآدم ،أدهم، وإبليس ،إدريس، وموسى ،جبل، وعيسى ،رفاعة، ومحمد ،قاسم، إلى آخر الرموز التى استخدمها فى تصوير الأحداث.

٣ - وقد أخطأ التوفيق الكاتب فى تناول للإله والرسل.

أ- فبالنسبة للإله:

جسد الإله، ونعته بصفات مقزعة سواء على لسان إبليس أو قدرى الابن العاصى من ولدى آدم، أو الفتوات وفى بعض الأحيان على لسان الرسل والبعض الآخر عند تصويره هو لبعض المواقف. وصفه على لسان إبليس بأنه قاطع طريق فى القديم، وعربيد اثيم فى المستقبل، ووصف تقاليد أسرته بالسخف والجبن المهين، وأنه يغير ويبدل فى كتابه كيف شاء له الغضب والفشل. ووصفه على لسان قدرى ابن آدم: بأنه لعنة من لعنات الدهر، وأنه البلطجى الأكبر ووصفه على لسان أحد الفتوات: بأنه ميت أو فى حكم الميت. ووصفه على لسان ناظر الوقف: بأنه قعيد حجرته ولا يفتح بابه إلا عندما تجعل إليه حوائجه. ووصفه على لسان أحدّ تلاميذ عيسى: بأنه عاجز وانه لو كان فى قوته الأولى لسارت الأمور كما يشاء. ووصفه على لسان عرفه رمز العلم: بأنه قائم غير دار بجريمته.

ثم يختم قصة الرسالات بموت الجبلاوى يراجع فى ذلك الصفحات التالية من الكتاب:

٤٩٩/٤٩٧/٤٩٢/٤٨٤/٤١٠/٢٨٩/٢٧٤/٢٧٣/٢٣٠/٩٥/٨٦/٧١/٦٦/٦٥/٥٦/٥٥/٥١/٢٥/٢٣.

ب- بالنسبة للرسل:

صورهم جميعاً فى صورة من يرتاد ،الغرز، ويتعاطى المخدرات وهذا أخف ما وصفوا به فيما كتب.

عيسى: وصفه على لسان أحد الفتوات بأنه خنثى، يقول بطيخة أحد الفتوات ص ٢٧٥: فتوات الحارة تجتمع من اجل مخلوق لا هو ذكر ولا هو انثى.. ويصوره على لسان

نفسه وتلاميذه بأنه سكير حشاش. ففى ص ٢٨٨ يقول رفاعة ،عيسى، الخمر توقظ العفاريت، ولكنها تنعش من تخلص من عفريته، وفي ص ٢٩١: تساءل كريم وهو أحد أعوان رفاعة هل أعد المجمرة فقال رفاعة بحزم: نحن فى حاجة إلى وعينا.

ينسب إلى رفاعة الزواج من عاهر وإن لم يقربها مع أن عيسى لم يتزوج بنص القرآن، وقد ناقض الكاتب نفسه حين جعل بعض أتباعه يتجنبون الزواج حباً فى محاكاته. وجعل ولادة عيسى عن زواج وذلك خلاف ما نص عليه القرآن. ويتنافى ختام حديثه عن عيسى مع ما جاء به القرآن من أنه لم يقتل ولكنه جعل نهايته القتل كما جاء فى الصفحات من ٢٩٢ إلى ٢٩٥.

جـ - بالنسبة لمحمد المرموز إليه بقاسم:

١ - وصفه بارتياد القهاوى وتعاطى الجوزة والشراب، وأنه مولع بالنساء يترصدهم بالخلاء عند المغيب كما جاء فى الصفحات ٣١٨،٣٢٢،٣٣٨ ففى ص ٣٤١ عند الحديث عن زواجه من قمر ،خديجة، اقترب منها بجلبابه الحريرى وجسده ينفث حرارة ممزوجة بسطول حتى وقف أمامها ينظر من على... إلخ.

٢ - ومن الألفاظ المقذعة الخارجة التى جاء بها الكاتب على لسان أحد البلطجية فى النيل من ،قاسم، (عرف ابن الزانية كيف يفسد بيننا).

٣ - بل من أفحش الفحش ما سوده من تعليلى لزواج قاسم المتعدد ص ٤٤٣، إذ يقول: لم يتغير شأنه شيء اللهم إلا أنه توسع فى حياته الزوجية كأنما جرى فيها مجراه فى تجديد الوقف وتنميته... ثم يقول يسود التعليل عن زواجه: فيقول: ،إنه يبحث عن شيء افتقده منه فقد زوجته الأولى ،قمر، أو ،أنه يريد أن يوثق أسبابه بأحياء الحارة جميعاً.. أو ،إذا كانت الحارة أعجبت به لأخلاقه مرة فقد أعجبت لحيويته مرات، وإن حب النسوان فى حارتنا مقدرة يتيه بها الرجال ويزدهون ومنزلته تعدل فى درجتها الفتوة فى زمانها أو تزيد وينتهى الكاتب من قصته إلى أن التقدم العلمى وتطوره بهذه الصورة إرهاص بانقراض الرسالات وانقضاء أثرها وأن ذلك أثر من آثار شيخوخة الإله، ثم موته.

هذه جوانب المؤاخذة فى القصة ولا يخفف من وقعها الانتقال من الأحداث الطبيعية وشخصياتها إلى أحداث دالة وشخصيات رامزة، فإن ذلك كله لا يخف الوجه الحقيقى

لكل حادثة ولك شخصية.

كما لا يخفف من وقع هذه المؤاخذات ان ما قدمه الكاتب من حيث هو - بعيداً عن المعتقدات والمقدسات - عمل فنى ممتاز، وقد كان فى مقدور الكاتب أن يخرج عمله الفنى بعيداً عن هذا السقوط.

لهذا أوصى بعدم نشر القصة مطبوعة أو مسموعة أو مرئية.

والله الموفق..

الباحث ١٢/٥/١٩٦٨

أما الرواية ذاتها كعمل فنى، فإن نجيب محفوظ قال عنها للناقد رجاء النقاش:

«كانت فرحتى غامرة عندما امسكت بالقلم مرة أخرى، ولم أصدق نفسى عندما جلست أمام الورق مرة أخرى لأعاود الكتابة بعد توقف دام نحو سبع سنوات. وكانت الأفكار المسيطرة فى ذلك الوقت تميل ناحية الدين والتصوف والفلسفة، فجاءت فكرة أولاد حارتنا، لتحيى داخلى الأديب الذى كنت ظننته قد مات، ولذلك لاحظ النقاد تغييراً فى أسلوبى وهم يقارنون أولاد حارتنا بما سبق من أعمال.. بل هى أقرب إلى النظرة الكونية الإنسانية العامة. ومع ذلك فرواية أولا دحارتنا لا تخلو من خلفية اجتماعية واضحة، ولكن المشكلات التى صاحبتها والتفسيرات التى أعطيت لها جعلت كثيرين لا يلتفتون لهذه الخلفيات، وفى تصورهم أنها تهاجم الإسلام بشكل خاص والأديان السماوية بشكل عام وهو اتهام غير موضوعى».

وهكذا تحولت رواية «أقرب إلى النظرة الكونية الإنسانية العامة» حسب تعبير محفوظ إلى قنبلة موقوتة طيلة العقود التالية، واستخدمت أسوأ استخدام من جانب الكثيرين، سواء من المؤسسة الدينية الرسمية أو من خارجها. وهنا أيضاً تتجسد مسألة تدخل الدولة «وتوكيل الدين» بشأن يخصها وحدها، وسوف تتدخل دائماً من أجل الحفاظ على هذا «التوكيل» والاستئثار به. وإذا كانت الرواية لم تصادر ولم يصدر بشأنها حكم قضائى حتى الآن، فإن تدخل الدولة جرى هنا بشكل ودى حيث أرسل رئيس الدولة ممثله للحصول على وعد من المؤلف بعدم النشر!!

وبسبب التوجهات العامة لثورة يوليو والتغير الاجتماعى الذى انشغلت به. كانت حالات المصادرة قليلة، واتخذت الرقابة على الفكر والإبداع شكلاً آخر أكثر إحكاماً.

فالدولة سواء باسم الاتحاد الاشتراكى أو غيره من الأجهزة الرسمية أمست هى الناشر الأكبر ومالكة الصحافة وجميع وسائل الإعلام المسموع والمرئى، مع وجود رقباء رسميين فى دور الصحف المختلفة، وفى الوقت نفسه لعبت الأجهزة الأمنية المختلفة والمتعددة دوراً ضخماً سواء من المنبع بضرورة الحصول على موافقتها العمل فى الصحافة ووسائل الإعلام المختلفة، أو من خلال استصدار قرارات الإغلاق والمصادرة، كما جرى إبان الحملة على الشيوعيين عام ١٩٥٩ ففى أول يناير، وفى اليوم نفسه الذى صدرت فى قرارات الاعتقال، أصدر رئيس الجمهورية استناداً إلى حالة الطوارئ، قراراً بإغلاق عشر دور نشر هى: مكتب النشر والثقافة العمالية ودار الديمقراطية الجديدة ودار الفكر للنشر والمؤسسة القومية للنشر والتوزيع ومكتب الأعمال النقابية والنشر ومكتب الترجمة والنشر ومكتبة سمعان ومكتبة السلام ودار الفجر للنشر. وفى اليوم نفسه أصدر الرقيب العام أمراً بمصادرة كل الكتب الموجودة فى الدور السابق الإشارة لها.

وعلى الرغم من أن القرارات السابقة كان مقصوداً بها توجيه ضربة قاصمة ونهائية للشيوعيين سواء بالقبض عليهم أو بإغلاق مراكز نشاطهم فى دور النشر الثقافية والعمالية، إلا أنه ينبغى الإشارة إلى أن ما جرى للشيوعية كان جزءاً من عملية شاملة للسيطرة الكاملة والنهائية على المجتمع وإحكام القبضة عليه فى سياق التغيير الاجتماعى والسياسى الذى اضطلعت الثورة به، فى ظل المفهوم الذى تبنته والقاضى بتولى الدولة لكل شىء نيابة عن الجماهير، فالدولة والثورة يعرفان مصلحة الجماهير أكثر من الجماهير ذاتها.

أما منع عرض مسرحية مثل «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى أو محاولة منع فيلم «شىء من الخوف» أو مصادرة رواية مثل «جوستين» للورانس داريل أو «موسم الهجرة للشمال» للطيب صالح، فكلها حالات قليلة ولا تشكل ظاهرة، لأن السيطرة جاءت من أعلى من النبع.. فلا صحف خارج الاتحاد الاشتراكى ودور النشر الخاصة قليلة جداً ومسيطرة عليها، وقبل كل هذا وبعده، فإن مصر ظلت محكومة بقانون الطوارئ منذ استيلاء الضباط الأحرار على السلطة.

وبعد تولى السادات خلفاً لجمال عبد الناصر بدأت مرحلة جديدة وخصوصاً فى أعقاب انقلاب ١٥ مايو ١٩٧١. وكما هو معروف فإن السادات لم يستهل عهده فقط بالصراخ حول الديمقراطية والحرية واتهام العهد السابق عليه بالاستبداد والقمع

والديكتاتورية وعبادة الفرد.. إلخ إلخ، بل قام أيضا بالإفراج عن الإخوان المسلمين وإتاحة الفرصة للاتجاهات الدينية الأكثر راديكالية أو حتى الأقل راديكالية للعمل الواسع، وليس سراً أنه استعان بمحمد عثمان إسماعيل محافظ أسيوط السابق لتشكيل ميلشيات من المنتمين للاتجاهات الدينية للقضاء - بالجنازير والمطاوى والسنج - على نفوذ اليساريين فى الجامعات المصرية، وهو الأمر الذى انتهى بانقلابهم عليه واغتياله بعد عقد من السنين كما هو معروف.

حتى الآن غابت ،أولاد حارتنا، عن الساحة ، وحافظ الروائى الكبير على وعده الذى قطعه على نفسه أمام حسن صبرى الخولى بعدم نشرها فى مصر . وعلى الرغم من أن نسخاً لا حصر لها دخلت مصر خلسة أو بإغماض العيون عنها،فإنها ظلت غائبة وحاضرة فى الوقت نفسه.

ومثلما تدخلت الدولة فى عهد عبد الناصر لتمارس دورها كوكيل عن الجماهير فى إجراء التغييرات التى تراها هى صالحة ، تدخلت أيضا فى عهد السادات لتمارس الدور ذاته، إلا أن ذلك شمل محاولات عنيفة لسحب ،توكيل الدين، من الدولة، لتستأثر به المؤسسة الدينية وحدها - وهى جزء من الدولة - والجماعات والأفراد والمشايخ وخطباء الجوامع غير التابعين للمؤسسة الدينية. وفى هذا السياق جرى توجيه اتهامات قاسية من الأخيرين بالكفر والردة لمفكرين وكتاب كبار مثل توفيق الحكيم ويوسف إدريس ونوال السعداوى وزكى نجيب محمود وأحمد بهاء الدين وعبد الرحمن الشرقاوى، فضلاً عن مصادرة أعمال أدبية عديدة مثل رواية باب الفتوح لمحمود دياب وغيرها.

وفى هذا السياق لابد من تناول ما جرى مع كتاب ،فقه اللغة العربية، للدكتور لويس عوض لدلالاته المختلفة كما سوف أحاول التوضيح. الكتاب أصدرته دار النشر الحكومية الرسمية، وظل معروضاً للبيع فى مكتبات الهيئة خلال عام ١٩٨٠ وبيع منه نحو ألف نسخة كما عرض فى معرض الكتاب الدولي فى يناير عام ١٩٨١. وفى ٦ سبتمبر أى فى اليوم التالى لقرارات ٥ سبتمبر باعتقال أكثر من الف وخمسمائة مفكر وناشط وكاتب وسياسى من كل الاتجاهات، تقدمت إدارة البحوث والنشر بالأزهر بمذكرة تطلب فيها من الحكومة ضبط كتاب فقه اللغة ومنعه من التداول.

على الفور رفع لويس عوض دعوى قضائية للإفراج عن كتابه، وقدم محاميه أحمد شوقى الخطيب مذكرة فند فيها ادعاءات مجمع البحوث، لكن المحكمة لم تلتفت لها

وأيدت قرار الضبط. ويمكن الرجوع لمجلة فصول العدد الثالث من المجلد الحادى عشر خريف ١٩٩٢ حيث نشر د. نسيم مجلى ثلاث وثائق بالغة الأهمية وهى قرار الاتهام ومذكرة الدفاع وأخيراً حكم المحكمة.

أكرر مرة أخرى أن قرار المصادرة يعود تاريخه إلى اليوم التالى لقرارات الاعتقال الشهيرة أى انه كان جزءاً من عملية القمع الشاملة التى كان السادات قد قرر القيام بها. واللافت للنظر أن المحكمة قضت فى جلسة ١٩٨١/١٢/١٣ قبل الفصل فى الموضوع بتشكيل لجنة تضم الشيخ أحمد حسن الباقورى وتوفيق الطويل وعبد الرحمن الشرقاوى لقراءة الكتاب وبيان ما إذا كان مخالفاً لنصوص الشريعة الإسلامية، وما إذا كانت هناك مخالطات دينية أو لغوية تعد تهجماً على المسلمين والإسلام.. إلخ، إلا أن المحكمة عادت فى جلسة ١٩٨١/٥/٢٧ واستبدلت اللجنة السابق الإشارة لها بلجنة أخرى تتشكل من مجمع البحوث الإسلامية ومن بين أعضائه. أى أن الخصم هو الحكم، ومن طلب مصادرة الكتاب هو المطلوب منه الحكم عليه!! وبطبيعة الحال اعتمد حكم المحكمة على رأى اللجنة الأخيرة أى لجنة مجمع البحوث الإسلامية فى مصادرة الكتاب وتأييد قرار الضبط.

وفى العام التالى طالب مجلس الشعب بمصادرة كتاب «الفتوحات المكية» لمحيى الدين بن عربى وإحراق ألف ليلة وليلة فى أغرب دعوى قضائية شهدتها المحاكم إلا أن المحكمة رفضت لحسن الحظ طلب البرلمان. وفى عام ١٩٨٩ قدم د. حامد أبو أحمد الأستاذ فى كلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر إلى مجلس تأديب لترجمته رواية «من قتل موليرو؟» للمكسيكى فارجاس يوسا. وفى عام ١٩٩٢ نجح الأزهر فى مصادرة خمسة كتب للمستشار محمد سعيد العشماوى والطبعة الثالثة من كتاب عادل حمودة «قنابل ومصاحف» وغيرها.

والواقع أن الدور الذى يلعبه مجمع البحوث الإسلامية التابع للأزهر يتجاوز حدوده دائماً. وطبقا للقانون ١٠٢ لسنة ١٩٨٥ فإن دوره هو تنظيم طبع المصحف الشريف، غير أنه راح يتوسع حسب المناخ السائد الذى كانت الدولة تسعى خلاله بكل قوتها لانتزاع «توكيل الدين» من الجماعات والتيارات الدينية. أما التعديل القانونى الأكثر حسماً والذى أضاف ووسع إلى ما لا نهاية من دور المجمع فقد جرى فى ٢ فبراير ١٩٩٤ عندما أفتت الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع برئاسة المستشار طارق البشرى بأن

الأزهر هو صاحب الرأى النهائى فيما يتعلق بتحديد الشأن الإسلامى فى المصنفات السمعية والبصرية. وحسبما أوضح عبد الخالق فاروق فى كتابه «أزمة النشر والتعبير فى مصر» انتزع مستشار قسم الفتوى والتشريع.. هذه السلطة الرقابية من وزارة الثقافة وفقاً للقانون ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف، والقانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والاسطوانات والتسجيل الصوتى، والذى جرى تعديلهما بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ ليصبح للأزهر ومجمع البحوث الإسلامية سلطة رقابية غير واردة فى قانون الأزهر نفسه ولا القانون ١٠٢ لسنة ١٩٨٥ بشأن طباعة المصحف الشريف، ولا فى الدستور المصرى من باب أولى، حيث ذهبت الفتوى إلى حد القول بأن تقدير الشأن الإسلامى الذى يتخلل حماية النظام والآداب والمصالح العليا للدولة تكون بسلطة تقدير هذا الشأن من ولاية الأزهر وهيئاته وإدارته حسب القانون».

وهكذا، وفيما يكاد يكون فى غفلة من الزمان، تحولت سلطة الأزهر ممثلة فى مجمع البحوث الإسلامية من تنظيم طباعة المصحف الشريف وفى أقصى الأحوال فى كتابة تقارير استشارية فى الكتب التى تختص بالعقيدة، إلى رقابة شاملة، واعتبار الأزهر صاحب الرأى النهائى فى تقدير الشأن الإسلامى فى المصنفات السمعية والبصرية بدلاً من وزارة الثقافة وعلى الرغم من أن كلتا الجهتين (الأزهر ووزارة الثقافة) تابعتين للدولة التى سعت وتسعى دائماً لتكون صاحبة التوكيل،فإن الدولة مضت طويلاً - ربما إلى أبعد من الشوط - فى المزايدة على التيارات (الدينية)، ونقلت الرقابة - التى استبدل اسمها الحقيقى بعبارة أخرى أكثر اناقة وهى تقدير الشأن الإسلامى - إلى الأزهر!

هذا إلى جانب تلك الثغرة التى اكتشفها المتطرفون فى القانون، والتى تتيح لهم إقامة دعوى حسبة ضد من يتراءى لهم. ووفق هذا القانون صدر الحكم بارتداد د. نصر حامد أبو زيد ومن ثم تطليقه من زوجته، مما أوقع الحكومة فى حرج بالغ - أمام الأجانب! واضطر د. نصر وزوجته للهرب خارج البلاد، ومازالا حتى الآن يقيمان بالخارج!

صحيح أن الدولة فى سياق صراعها حول «توكيل الدين» أصدرت تعديلاً قانونياً للحسبة، إلا أن هذا التعديل لم يلغ الحسبة، إنما نقل حق إقامة دعوى الحسبة من الأفراد إلى النيابة، أى أن الدولة أجرت التعديل لحسابها!

ويحصى عبد الخالق فاروق فى كتابه السابق الإشارة له، ونقلاً عن صلاح عيسى فى كتابة «التشريع المصرى والصحافة» ١٢٧ مادة تشكل قيوداً على حرية النشر والتعبير والرأى فى القانون المصرى، ويضيف فاروق أن تلك المواد موزعة على ٢٣ قانوناً من بينها قانون المطبوعات والأحزاب السياسية وتنظيم الصحافة وقوانين العاملين المدنيين بالدولة وحق تكوين الجمعيات وقانون الشركات المساهمة، كما يشير على نحو خاص إلى القانون ١٠٢ لسنة ١٩٨٥ الخاص بتنظيم طباعة المصحف الشريف والأحاديث النبوية.

وفى عام ١٩٨٩ صدر كتاب «مسافة فى عقل رجل» لعلاء حامد، وكتب الأمين العام لمجمع البحوث الإسلامية تقريراً عن الكتاب، انتهى فيه إلى تكفير المؤلف، وفى عام ١٩٩٢ أصدرت محكمة آداب القاهرة حكماً بحبس علاء حامد سنة مع الشغل بسبب تأليف علاء حامد لرواية «الفراش».

أما محاولة اغتيال نجيب محفوظ بسبب «أولاد حارتنا» فقد سبقها فتوى أصدرها الشيخ عمر عبد الرحمن بأن محفوظ مرتد (وحكم المرتد قتله كما هو معروف). وأملى شيخ ضرير آخر هو الشيخ كشك كتاباً آخر بالغ الرداءة والسطحية يتهم محفوظ بالكفر. وهكذا وفى ذكرى حصول محفوظ على جائزة نوبل عام ١٩٨٨ اقترب صبى جاهل لم يقرأ الرواية، بل لم يقرأ شيئاً لنجيب محفوظ كما تبين فيما بعد، وطعن الشيخ الذى كان قد تجاوز الثمانين فى رقبته وأصابه إصابة يكفى أنها منعته من الكتابة وكادت تؤدى بحياته. وليس مصادفة بالتأكيد أن الطعنة الغادرة ارتكبت فى ١٤ اكتوبر ١٩٩٤ فى ذكرى حصول محفوظ على جائزة نوبل.

أظن أنها المرة الأولى التى يتعرض فيها كاتب للاغتيال بسبب عمل روائى، وربما هى المرة الأولى أيضاً التى يقوم فيها صبى على قتل كاتب تنفيذاً لفتوى دينية، وبسبب مناخ معاد لحرية التعبير ومسموح بخطب المشايخ فى المساجد، وما فعله الصبى الجاهل كان تعبيراً عن إيمانه بأنه مبعوث العناية الإلهية لتخليص البلاد من الكفر والكفار.

لذلك، وبدون استئذان بادرت صحيفة الأهالى بنشر الرواية كاملة فى أحد أعدادها، وهى المرة الأولى التى تنشر فيها رواية كاملة فى صحيفة، كما بدأت صحيفة المساء فى نشر الرواية مسلسلة، إلا أن محفوظ غضب بشدة وطالب بوقف نشرها واستجابت

المساء لطلبه!

بلغت الوصاية الدينية على الأدب الذرا بمحاولة الاغتيال التى تعرض لها كاتبنا ولا تعود مسئولية محاولة الاغتيال لمرتكبها فحسب، بل تعود قبل كل شىء للمناخ المسموم والصراع والمزايدة بين الدولة والاتجاهات (الدينية) وإصرار الدولة على إحكام القبضة على «توكيل الدين» وعدم التفريط فيه!

سأعود إلى «أولاد حارتنا» مرة أخرى لكننى ألفت النظر فقط إلى أن مسلسل العدوان على حرية التعبير لم يتوقف قط ومحاولة الأزهر من جانب والتيارات (الدينية) من جانب آخر لفرض الوصاية الدينية لم تتوقف ايضاً، بل انتقلت إلى مجالات أخرى مثل السينما (فيلم المهاجر وطيور الظلام)، وشهد عام ١٩٩٩ حكماً بحبس صلاح الدين محسن من محكمة أمن الدولة طوارئ ستة شهور مع إيقاف التنفيذ، ورفض مكتبه التصديق على الأحكام (أى الدولة هنا) إقرار الحكم وإعادة المحاكمة أمام دائرة أخرى مع إعداد قرار اتهام جديد فى القضية وإحالتها إلى محكمة الاستئناف التى أصدرت حكمها بالسجن ثلاث سنوات!

لكن العاصفة الأكثر خطورة جرت فى مايو ٢٠٠٠ عندما أعادت هيئة قصور الثقافة نشر رواية «وليمة لأعشاب البحر» للكاتب السورى حيدر حيدر (وهى رواية صدرت فى لبنان وفى عدة طبعات قبل أكثر من عشر سنوات)، وتولت صحيفة الشعب التابعة للتيارات الدينية المتطرفة إشعال حريق ضد الرواية خرجت على أثره مظاهرات طلاب الأزهر الذين لم يقرأوا الرواية!

وهنا واجهت الدولة إحدى معضلاتها الكبرى فى صراعها حول إبقاء «توكيل الدين» فى حوزتها. فبينما أصدر فاروق حسنى وزير الثقافة قراراً بتشكيل لجنة من نقاد الأدب ضمت د. عبد القادر القط د. مصطفى مندور وكامل زهيرى ود. صلاح فضل انتهت إلى خلو الرواية مما اعتبرته جماعات الإسلام السياسى تطاولاً على الدين أو خروجاً على الآداب العامة، كما دافع التقرير عن حرية التعبير واعتبر الرواية عملاً أدبياً مهماً، بينما حدث ذلك أصدر مجمع البحوث الإسلامية بياناً بإدانة الرواية عندما أحالت الحكومة نفسها الرواية إلى شيخ الأزهر!

ودخل المعركة طرف ثالث كان غائباً وهم المبدعون والمثقفون، حيث تقدم نحو ٤٠٠ كاتب ومثقف صباح الأحد ٢١ مايو ببلاغ للنائب العام للتضامن مع الكاتبين إبراهيم

أصلان وحمدى أبو جليل المسئولين عن السلسلة التى نشرت الرواية واللذين حققت معهما نيابة أمن الدولة، واعتبر هؤلاء المثقفون أنفسهم مسئولين عن نشر الرواية وطالبوا بمحاكمتهم بالتهمة نفسها.

وفى الأسبوع التالى أعلن شيخ الأزهر فى مجلة روز اليوسف أنه يجب عرض أى رواية على الأزهر ليوافق عليها أو يرفضها قبل النشر، وهو تصريح متعجل بالطبع ولم يتم تنفيذه، إلا أنه يعكس حجم الأزمة وتخبط الدولة فى معالجتها بسبب «توكيل الدين» المشار إليه. كما تسارعت الأحداث وأدت فى نهاية الأمر إلى اللجوء للاعب آخر كان حتى هذه اللحظة خارج الملعب، وهو لجنة شئون الأحزاب التى أصدرت قراراً بتجميد حزب العمل ووقف جريدة الشعب التى بدأت المعركة وأشعلت النار ودعت الطلاب للخروج فى مظاهرات صاخبة دفاعاً عن الدين، وليس مهماً أن يقرأ الطلاب الرواية التى قيل لهم إنها تهاجم الإسلام!

لم تنته فصول «أولاد حارتنا» بعد، ففى أعقاب حصول الإخوان المسلمين على نحو ٨٠ مقعداً فى الانتخابات النيابية الأخيرة التى جرت فى العام الماضى، وفى عيد ميلاد نجيب محفوظ الرابع والتسعين، توجه د. عبد المنعم أبو الفتوح عضو مكتب الإرشاد للإخوان المسلمين لزيارة محفوظ، وقدم له قلماً فاخراً هدية منه باسم الإخوان المسلمين، وكان من أهم ما قاله د. أبو الفتوح لمحفوظ هو مطالبته بنشر رواية «أولاد حارتنا» بل ورفض موقف محفوظ الذى كان يصر على موافقة الأزهر قبل النشر وأكد أنه «ليس هناك أى داع للحصول على الموافقة». وأضاف أيضاً فى اللقاء الذى جمعه بمحفوظ وأصدقائه فى عيد ميلاده «نحن ضد صدور قرارات إدارية من أى جهة بما فيها الأزهر بمصادرة قصص وروايات أو أى إبداع فنى، وعلى من لا يعجبه أى إبداع من أى جهة أن يكتب ضده أو يؤلف ضده أو يعمل فيلماً ضده فيسقطه بالفكرة». وأضاف أيضاً أن «الإمام حسن البنا كان يزوره ضيف من خارج البلاد يصطحبه للذهاب إلى الأوبرا تكريماً له».

وإذا كان عبد المنعم أبو الفتوح قد تراجع عن الكثير مما قاله بعد الضغط العنيف الذى تعرض له من الإخوان المسلمين، فإن الأمل والاستبشار الذى شعر به الكثيرون فى تغيير موقف الجماعة الثابت فى فرض الوصاية الدينية على الإبداع قد تبخر تماماً. وقد عادت الأحداث الأخيرة التى أعقبت تصريحات وزير الثقافة بشأن الحجاب لتؤكد

موقف الجماعة الثابت ضد كل مخالفيها فى الرأى، وأسرعت الحكومة قبل أن يفوتها القطار، وأوعزت لممثليها فى البرلمان للصراخ بصوت أعلى فى سياق ذات اللعبة التى لم تستهلك، وهى الصراع حول «توكيل الدين». والحقيقة أنه صراع على السلطة فى جوهره . صراع سياسى يسعى كل طرف خلاله لإثبات أنه المدافع الصنديد عن الدين ليكتسب نفوذاً سياسياً بيد المواطنين.

وقبل أن يرحل نجيب محفوظ كان وقع عقداً مع دار الشروق لتتولى طباعة أعماله ومن بينها «أولاد حارتنا» واستجاب د. أحمد كمال أبو المجد لطلب محفوظ وكتب مقدمة للرواية قرظها فيها وأكد أنها ليست ضد الدين. اللافت للنظر أن أكثر من مطبوعة نشرت مقدمة أبو المجد، بينما لم تصدر الرواية ذاتها بعد فى مصر!!

من جانب آخر نشر كاتب هذه السطور فى أخبار الأدب رداً على تصريح الشيخ عبد الظاهر عبد الرازق مدير عام إدارة البحوث والنشر عندما سأله الزميل محمد شعير فى الصحيفة ذاته، ومضمون التصريح أن هناك تقريرين وليس تقريراً واحداً يتضمنا قراراً بمنع تداول «أولاد حارتنا». وعندما طلب منه محمد شعير أن يطلع على التقريرين أجابه الشيخ: «لا .. هناك قواعد تحرم علينا أن نطلع أحداً على هذه التقارير وعلينا أن نحترم قواعد العمل».

غير أننى اكتشفت أن التقريرين منشورين بالفعل فى الكتاب السابق الإشارة له «ملف قضايا حيرة الرأى والتعبير فى مصر» للدكتور محمد حسام محمود لطفى. وهذا هو نص التقرير الثانى:

التقرير الثانى

بعد فحص رواية «أولاد حارتنا» للأستاذ نجيب محفوظ نجدها قصة رمزية واضحة الرمز تشير إلى قصة الحياة والبشر، إلا أنها مع وضوح رموزها تحتوى على خلط شديد، ولا تنتظم على سياق تاريخى أو خط رمزى مستقيم.

وقد رمز فيها لفترات متعددة فترة بدء الخلق حتى بعثة موسى عليه السلام، وفترة بعثة موسى إلى بعثة عيسى عليه السلام ثم بعثة محمد صلى الله عليه وسلم، ثم فترة التخلف والصراع على العالم الإسلامى وهكذا.

وقد جسد فى رمزه باسم الجبلاوى صورة الإله ونعته بصفات مقذعة سواء على لسان



إبليس (إدريس) أو قابيل (قدرى) الابن العاصى من ولدى آدم (آدهم) أو الفتوات، وفى بعض الأحيان على لسان الرسل أنفسهم أو فى تصوير بعض المواقف.

وقد وصفه مثلاً على لسان إبليس بأنه قاطع طريق فى القديم وعربيد أثيم فى المستقبل ووصف تقاليد أسرته بالسخف والجبن المهين، وأنه يغير ويبدل فى كتابه كيف شاء له الغضب والفشل.

ووصفه على لسان قدرى ،قابيل، ابن آدم: بأنه لعنة من لعنات الدهر، وأنه البلطجى الأكبر ووصفه على لسان أحد الفتوات: بأنه ميت، أو فى حكم الميت.

ووصفه على لسان ناظر الوقف: بأنه قعيد حجرته، ولا يفتح بابه إلا عندما تحمل إليه حوائجه ووصفه على لسان أحد تلاميذ عيسى (رفاعة): بأنه عاجز وأنه لو كان فى قوته الأولى لسارت الأمور كما يشاء.

ووصفه على لسان عرفه (العلم الحديث) بأنه نائم غير دار بجريمته ثم تنتهى القصة بموت الجبلاوى (الله) على يد عرفة ،العلم الحديث،.

وأنه بالنسبة للرسل صورهم فى صورة من يرتاد ،الغرز، ويتعاطى المخدرات. ووصف جبل ،موسى، على لسان أحدا الفتوات بأسلوب التحقر بأنه خنثى لا هو ذكر ولا هو أنثى. وعلى لسان نفسه ولسان تلاميذه بأنه سكير حشاش. كما نسب إلى رفاعة ،عيسى، الزواج من عاهر - وإن لم يقربها - ثم ذكر بعد ذلك أن بعض أتباعه تجنبوا الزواج حباً فى محاكاته!!

وجعل ولادة عيسى ناشئة عن زواج. وأنهى حياة عيسى بالقتل.

أما بالنسبة لقاسم ،محمد، فقد وصفه بأنه يرتاد القهاوى ويتعاطى الجوزة والشراب وبأنه مولع بالنساء يترصدهن بالخلاء عند المغيب واستعمل فى النيل منه ألفاظاً مثل ما ذكره على لسان أحد البلطجية ،عرف ابن الزانية كيف يفسد بيننا،.

وزوجته الأولى قمر ،خديجة، وأنه إذا كانت الحارة أعجبت به لأخلاقه مرة، فقد أعجبت به لحيويته مرات. وإن حب النسوان فى حارتنا مقدرة يتيه بها الرجال ويزدهون.. ولا يخفف من هذه المؤاخذات أنها سيقت مساق الرمز لأن الرمز مصحوب بما يحدد المقصود منه بغير لبس ولا شبهة، ولا ما يذكر أحياناً على لسان بعض المغرضين. أو من استغرقتهم واستهوتهم هذه الأفانين من أن الكتاب يكتب فناً ولا يقصد به القصص الدينى. فنحن فى هذه القصة نعالج القصة ورموزها الواضحة

بدون لجوء إلى قصد الكاتب ونيته فسوف يحاسبه الله تعالى عليها. وأما تقدير العمل من حيث هو فن (رفيع) فنتركه لهؤلاء النقاد الذين استساغت أذواقهم (الرفيعة) مثل هذا الفن.

وقد قرر مجمع البحوث الإسلامية حظر تداولها أو نشرها مقروءة أو مسموعة أو مرئيسة وكذلك حظر دخولها بناء على هذا التقرير وعلى تقارير الأجهزة الرقابية الأخرى.

وبالله التوفيق

الأمين العام لمجمع البحوث الإسلامية ١٩٨٨/١٢/١

وفى نهاية الأمر ليس مؤكداً ما إذا كانت «أولاد حارتنا» ستنشر حتى مع مقدمة أبو المجد، وإذا نشرت مرفقاً بها المقدمة فسوف نكون قد ارتكبنا خطأ فظيعاً - حتى لو كانت المقدمة هى رغبة نجيب محفوظ - لأننا حينئذ سنكون قد سلمنا تماماً بوصاية الأزهر والجماعات (الدينية) واستسلمنا لسطوتهما فى شأن لا علاقة لهما به. الآداب والفنون مجالات نوعية وهى من شأن النقاد والمبدعين، بينما أمور العقيدة وطباعة المصحف الشريف من شأن المختصين من الشيوخ والدارسين.

وأخيراً.. ليس من شك أن الدولة المدنية فى مصر تخسر وخسرت فى السنوات الأخيرة جولات عديدة لصالح الدولة الدينية. ولما كان العقد المبرم بين المواطنين والدولة عقداً مدنياً، فإن الدولة ذاتها هى التى تخل بشروط العقد وليس المواطنين.

نحن فى دولة مدنية يحكمها قانون مدنى، وعلينا أن نناضل جميعاً من أجل إسقاط أى وصاية دينية - أو سياسية - على الإبداع والمبدعين، وليس أمامنا سوى هذا النضال■

ملف

ثرثرة فوق النيل وتيار الوعى

سمير أبو الفتوح

من اللافت للنظر أن نجيب محفوظ قد عمد إلى رسم جميع شخصيات رواية «ثرثرة فوق النيل» من الخارج وذلك عن طريق السرد والحوار، على أنه لم يكتف بذلك بالنسبة لـ «أنيس زكى»، وهو الشخصية الرئيسية، بل عنى عناية بالغة على امتداد الرواية بتيار الوعى عنده، ومن ثم تتاح لهذا البطل فرصة الحرية المفقودة فى أن يعبر عن كل ما يعن له دون ملاحقة أو خشية الرقيب إذا ما لاحظنا أن الرواية تدور عام ١٩٦٤ على وجه التحديد، وعليه رأينا أن نتتبع تيار الوعى عند «أنيس زكى» مع الاكتفاء بملاحقته فى جانب واحد والتركيز عليه نظراً لتعدد الزوايا التى يمكن تناول تيار الوعى منها، وهذا الجانب هو الأوضاع السياسية فى تلك الفترة وأثرها البالغ على مصير البلاد. وإذا كان «أنيس ذكى» مولعاً بالتاريخ، ويمتلك مكتبة بالعوامة التى اتخذها مقاماً له، وهى مكتبة عامرة بكتب التاريخ من العصر الخالى حتى عصر الذرة، وجد فيها مجالاً لخياله ومتنفساً لأحلامه الضائعة - العجز عن اتمام دراسة جامعية، موت الزوجة والابنة والعجز عن تكوين أسرة، العجز عن التكيف مع وظيفة إدارية متواضعة حافلة بأسباب الإحباط - فقد حرص على مطالعة كتاب منها - كيفما اتفق - ساعة أو ساعتين قبل القيلولة كل يوم، وفضل ملازمة العوامة وعدم مبارحتها إلا لضرورة، مؤكداً لعم عبده الخفير والقائم على خدمته وتلبية مطالبه، إذ حاول أن يحثه على الخروج للفرجة، أن عينيه تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله (وإنها لعمرى عينا فنان وكاتب متأمل)، وكيف لا؟!، وقد هيأ له تولى شئون «الكيف» فى العوامة فرصة خلق

عالم من داخله يركن إليه ويطمئن، وأصدقاء وصديقات يجتمعون داخل هذا العالم، ويتبادلون الثرثرة فى مختلف شئون المجتمع الذى مازالت صلتهم به غير مقطوعة فضلاً عن شئون العالم بأسره، زد على ذلك شئونهم الخاصة، كل هذا على نحو متطاير كدخان الكيف بعيداً عن الجدية والاهتمام الحقيقى، وإذا ما تتبعنا سيال الشعور عند «أنيس زكى»، وهو مسطول معظم الوقت لا يكاد يفيق من انسطاله حتى لا يفارق عالمه الذى صنعه لنفسه ودفعته إليه الظروف التى أحاطت به دفعاً، سوف نجد هذا السيال متدفقاً ومختلطاً وغير مترابط وقفزاته مفاجئة وتأثير المخدر على الحواس واضحاً، وخاصة فى مجالى الإبصار والسمع، إذ هو يرى ما لا يراه المفيقون ويسمع ما لا يسمعون أحياناً، ولسوف نجد أيضاً انطلاق مخزون الذاكرة عنده، وهى ذاكرة يتم شحنها يومياً بأحداث التاريخ الذى يطالعه وتتيح مجالاً واسعاً لإثارة الخيال والفكر، وتلقى بظلالها على الواقع المحيط، ونظراً لضيق المجال هنا لا نجد مفراً من انتقاء بعض ما توارد من خواطر عند «أنيس زكى»:

- «ولكن ما هى الأسباب التى حولت طائفة من المصريين إلى رهبان؟».
- «لم يكن عجيباً أن يعبد المصريون فرعون. ولكن العجيب أن فرعون آمن بأنه إله».
- «من يا ترى الرجل الذى قال إن الثورات يديرها الدهاة وينفذها الشجعان ثم يكسبها الجبناء؟».
- ولكن ما قيمة أن تبقى أو تذهب. أو أن تعمر كسحلفاة».
- «وثمة شجرة معمرة فى البرازيل استوت على سطح الأرض قبل أن يوجد الهرم».
- «هل اجتمع هؤلاء الأصدقاء - كما يجتمعون الليلة - بثياب مختلفة فى العصر الرومانى؟ - وهل شهدوا حريق روما؟
- «وإذا بفرعون يجهش بالبكاء فيلتفت قمبيز نحوه سائلاً عما يبكيه فيشير إلى رجل يسير برأس منكس بين الأسرى ويقول: هذا الرجل!.. طالما شهدته وهو فى أوج ابهته فعز على أن أراه وهو يرسف فى الأغلال».
- «وتذكر آخر لقاء مع نيرون، كلا لم يكن وحشاً كما قيل. قال إنه لما وجد نفسه امبراطوراً قتل أمه. فلما صار إلها أحرق روما».
- «من المحقق انهما لا يعرفان أن النيل هو الذى قضى علينا بما نحن فيه. وأنه لم يبق من عبادتنا القديمة إلا عبادة أبيس. وأن الداء الحقيقى هو الخوف من الحياة

لا الموت».

● «أما الهاموش فقد أدرك آخر الأمر سر افتتانه المدمر بضوء المصباح».

● «حدثنى ماذا قلت لفرعون؟. أقبل الحكيم «إيبو-ور» وهو ينشد:

إن ندماءك كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

قلت أسمعنى مزيداً أيها الحكيم. فأنشد:

ما الذى حدث فى مصر؟

إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه

إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء

يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت»»

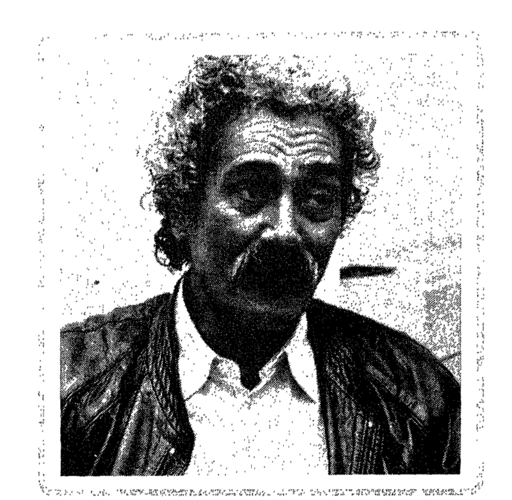
(هذه الأبيات مقتطفة من مرثية الحكيم «إيبو - ور»، وهو حكيم مصرى قديم شهد حالة الفوضى التى عمت مصر فى أعقاب اضطرابات الثورة الاجتماعية التى اندلعت مع نهاية الدولة القديمة فى الفترة من ٢١٩٠ إلى ٢٠٧٠ تقريباً، والمرثية تنعى بإسهاب على انقلاب الأوضاع).

● «والحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب. ولما آمن بأنه إله حرم أكل الملوخية.. وصعد الحاكم بأمر الله إلى قمة الجبل ليمارس أسراره العلوية. ولم يعد حتى اليوم.. وحتى الساعة لم يتوقف البحث عنه - لذلك أقول إنه حى. وقد رآه رجل أعمى ولكن لم يصدقه أحد وغير بعيد أن يتجلى للمساطيل فى ليلة القدر».

● «إن طول عمر الشجرة - وحده - يكفى لإقناع من لا يريد أن يقتنع بأن النبات كائن لا عقل له».

لقد كان «أنيس زكى» شاهداً على زمنه، وكانت رؤاه الباطنة تحمل إرهاصات بكارثة متوقعة، فإذا هى كارثة محققة فقد وقعت هزيمة ١٩٦٧، وتقطعت أسباب وصل العوامة بالشاطئ، إذ جرفها فيضان مدمر، فسارت فى النيل لا تعرف لها مستقراً لا تلوى على شيء■

إبراهيم أصلان: غواية الهامش



إعداد وتقديم:

عيد عبد الحليم

عندما أراد الكاتب العالمى «جابرييل جارثيا ماركيز» أن يكتب سيرته الذاتية اختار لها عنوانا دالا على رحلة طويلة من المعاناة اللذيذة فى دنيا السرد وهو «عشت لأحكى» فجاءت شهادة واقعية لتاريخ أدبى خاص، وقد صدرّها بعبارة أكثر دلالة على تجربة الرواية بشكل عام وهى «الحياة ليست ما يعيشه أحدنا، وإنما هى ما يتذكره وكيف يتذكره ليرويه».

وقد شهد السرد العربى مجموعة من الحكائين الكبار خلال القرن العشرين الذين لمسوا العصب العارى للكتابة من خلال العزف على «أنشودة البساطة» .. والتماس الحكاية من طين الأرض وناسها الطيبين ولعل تجربة «إبراهيم أصلان» جاءت كامتداد طبيعى لما أسسه «يحيى حقى» من ضرورة وجود لغة وسطى تربط بين اللحظة السردية وشريانها الواقعى، وإن تمايزت بكثافة الرؤية وتنقية اللغة من معجمها المتعارف عليه، ليخلق من تشظيها حالة درامية تتسم بالتعمق فى اللحظة الآنية، مع طرح شرطها التاريخى، دون تدخل منه كراو للحدث داخل بنية الحدث نفسه، بل يترك للفعل السردى رحابة فى طرح متخيله، دون أن يبوح بكونه راويا عليما، رغم درايته الكاملة بما يكتب ومعرفته التامة عمن يكتب.

كتابة «أصلان» تشترط فى قارئها أن يكون نقى الروح والقلب حتى يستطيع تلمس المعطيات الإنسانية العميقة التى تطرحها الكتابة.

وهو - من وجهة نظرى - من أسهل الكتاب المصريين فى القراءة وأكثرهم اندماجا مع شخصياته التى يكتب عنها، فهو يمارس الكتابة كفعل يومى، من خلال معايشة حية، وهذا ما أكسب رؤيته مرونة ربما لم تتوافر لسواه.

هو لاعب يوجا، باقتدار، يتأمل ليستشف الحكمة من مكمنها، فيؤرخ للمهمشين بعبارة واحدة، باستطاعته أن يختصر التاريخ فى قصة قصيرة.

أن يعبر عن علاقات متشابكة فى جملة سردية لا تتعدى سطرا واحدا، ربما يرى البعض أنه يكتب من منطق بلاغى هو «الإيجاز بالحذف» وأرى أنه بناء قدير، أشبه بمثال فرعونى فى يده أزميل بسيط لكنه قادر على استنطاق الحجر، لتتوالد صور مبهرة، يزيدها الزمان صلابة وقوة وجمالا وتماسكا.

هو «سوريالى» بارع يحس بموسيقى الأشياء التى تنسكب على الورق انسكابا، فكل إنتاجه - القليل - بالمقارنة بأبناء جيله، وبالمقارنة برحلته الطويلة مع القلم والتى



استمرت لأكثر من أربعين عاما يمثل حلقة فريدة من خصوصية الكتابة العربية بداية من مجموعته القصصية «يوسف والرداء» مرورا بأعماله «مالك الحزين» و«وردية ليل» و«عصافير النيل» و«خلوة الغلبان» و«حكايات من فضل الله عثمان».

ربما تمضى سنوات طويلة ولا يكتب أصلان قصة واحدة لكنه فى لحظة ما يخرج علينا بقصة عن «فضل الله عثمان» المكان الذى عاش فيه بمدينته، فيأخذك إلى سحر المكان، بناسه وبساطته ولعل فيلم «الكيت كات» المأخوذ عن رواية «مالك الحزين» أول لقاء سينمائى بين الفن السابع وأدب أصلان يعطينا صورة تقريبية لرؤية هذا الكاتب المنغمس فى التفاصيل الدقيقة، فى محاولة لتنقية الروح الإنسانية من هزائمها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية إلخ.. أو على حد تعبير «أصلان» فى إحدى شهاداته الإبداعية.

«نحن عندما نكتب» لا نكتب من أجل كل هذه الهموم التى لا يمكن كتابتها، والتى هى، رغم غيابها الظاهر، هى الطاقة الروحية التى تملأ فضاء هذه المشاهد الصغيرة، إنها موجودة فى المساحة الغائرة بين الكلمة والكلمة، بين المقعد والفراش، بين الشجرة ورقعة السماء والرصيف، موجودة بينى وبينكم.

لقد أثبت إبراهيم أصلان «موظف التلغراف البسيط» الذى تحول إلى روائى كبير، حاصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ٢٠٠٤ أن البسطاء مازالوا قادرين على إثارة الدهشة.

يوسف والرداء

-١-

كنت أقف فى الساحة الصغيرة المتربة، بين دائرة من البيوت القديمة العالية.

كنت وحدى.

وكان الليل فى أوله.

-٢-

كنت أشعر أنها لم تكن المرة الأولى، وأن المكان ليس غريبا، إلا أننى لم أكن واثقا. لم أكن أعرف أن كان صديقى (ع.ج) قد سبقنى إلى أعلى، أم تركنى كعادته لكى أجئ وحدى. كنت أفكر، بينى وبين نفسى، أن الأمر لن يكلفنى كثيرا. على أن أعود قليلا إلى الوراء، حتى يرونى ويحكوا لى، أو يرسلوا معى البنت الصغيرة لكى ترشدنى.

نعم.

كنت أفكر.

-٣-

عندما انتهيت من المنحدر، أعطيته ظهرى، ووقفت على حافة الطريق الذى يقسم المدينة إلى قسمين.

كان ظلاما حالكا. وأمامى، كان الضوء البرتقالى الخافت يملأ المكان الصغير الذى انتزعت أبوابه. وكان هو يرقد على ظهره تحت الغطاء الداكن المنسدل. وعلى مقربة من وجهه المكشوف المائل، كانت البنت الصغيرة فى جلبابها القديم الأخضر، تحمل شيئاً زجاجيا، وتشير به إلى هناك حيث الجدار الداخلى المشرب بالحمرة، فى الصمت، كيف أقول؟ لقد أدار وجهه المتعب إلى ناحيتى.

لاح غريب البياض فى ذلك الضوء البرتقالى الخافت. وعندما التقت عيوننا، لم يعد أمامى إلا أن أدير وجهى، وارتقى المنحدر، وأعود إلى الساحة الصغيرة المتربة.

رأيت ذلك.. ورأيت كيف أنه أصبح فى أيامه الأخيرة تلك، شبيها بشقيقه الآخر، المختفى.

-٤-

«أنهم يعتمدون كثيرا على أننا ننسى».

هكذا أخبرنى صديقى (ع.ج) وهو يضحك. صباح أحد الأيام، بالمقهى.

-٥-

كنت مرهقا

وكانت الساحة ماتزال خالية، ومظلمة.

دخلت . رحت أبحث عن الحاجز الخشبى الناعم. ولما أمسكت به رحت أصعد الدرج الحجرى العالى حتى نالنى الوهن ولم أعد قادرا.

وعندما وصلت إلى أول الدهليز الطويل الذى ينتهى بالفتحة المدورة المفضية إلى السطح، خلعت سترتى وملت إلى الجدار القريب. وقفت فى مكانى وأنا أتنفس فى صعوبة، واستشعر رطوبة الهواء الآتى. وكانت السماء تنسدل أمامى عبر هذه الفتحة المدورة، وفى هذا الفراغ كان الهيكل الحديدى القاتم كاملا على قوائمه القصيرة المتباعدة، وجسده الغريب الممتلئ، وفمه الممتد الفاغر.

ناديت.

لم يرد على.

لم يفتح الباب من أجلى.

يوسف.

مددت يدى محاذرا وأنا أرى الأذنين القصيرتين كحريتين. وعندما ترنحت شعرت به وهو يتجه إلى، وفهمت ما دبر لى، ورحت أنحدر بظهرى إلى الأعماق البعيدة المظلمة، وفقدت سترتى وأنا أتشبث بالحاجز الخشبى الناعم.

ناديت،

- إلا أنه،

هذه المرة أيضا،

لم يرد على.

-٦-

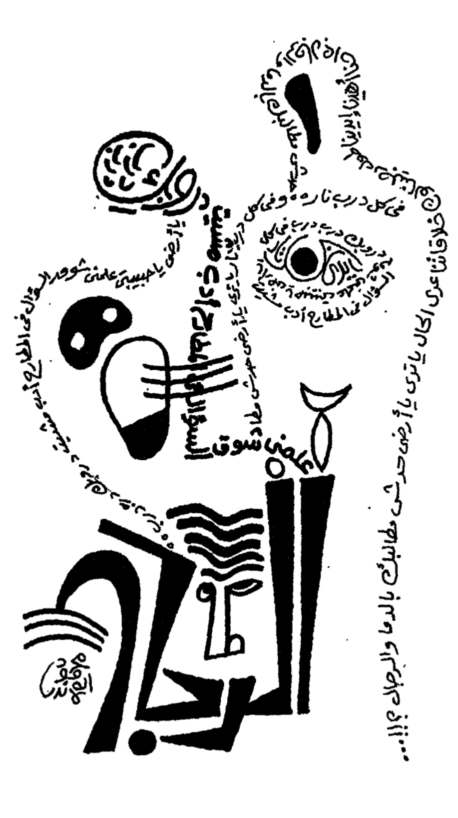
فى «الترولى» باس«رأيته وهو يجلس على المقعد بجوار اللوح الزجاجى المغلق. كان يتناول حبات الفول بأصابعه الطويلة النحيلة، ويكسرها بأسنانه النقية البيضاء، فتعلق القشور الذهبية بذقنه النابتة، وثيابه الزرقاء، وكانت العذراء تتكئ على كتفه الضامر، تواريه فى الخفاء. وبينما هو يحرك شفتيه الورديتين، راح مرفقه ينزلق رويدا. وعندما رأى، دون أن ينظرنى، أننى رأيت، لاحت الابتسامة على وجهه الشاحب، وغمز لى بعينه الوسيعة مرتين أما أنا، فما ابتسمت، لكننى استدرت، ورحلت من هناك.

-٧-

فى الضوء الخافت ، فتحت عينى.

كان صديقى (ع.ج) يجلس إلى جوارى على المقعد الطويل داخل الصندوق الخلفى المغلق.

وإلى يسارى كانت صبية صغيرة ذات جلباب قديم أخضر، وشاب نحيل له وجه غريب البياض. وفى المقعد المواجه، كان رجلان



يجلسان فى ثياب العمل. وعندما أوشكت العربة أن تغادر الساحة الصغيرة المتربة، نظر (ع.ج) إلى قميصى الملوث ثم التفت.

-٨-

فى الشمس، التقيت به. كان يحمل حقيبة جلدية خفيفة، وحزاما من الجلد الأسود المجدول.

قال:

«سوف أريك شيئا».

وقفنا أمام النافذة الكبيرة، واقتربنا من القضبان السوداء. كان يجلس وحيدا فى ركن القاعة الحجرية العارية. مع الصيحة الأولى هب واقفا بقامته النحيلة وقميصه المتسخ. راح يجرى بقدميه الحافيتين من أول القاعة حتى آخرها وهو يعمل بذراعيه كمن يتقى شيئا، محاذرا فى كل مرة أن يصطدم بالجدران. لقد عرفته.

رغم اللحية،

والفم الوارم،

والحاجب المجروح.

قال: «ما رأيك؟»

وفى طريق العودة، رأيت (ع.ج) معلقا.

-٩-

كنت قد خلعت ثيابى ووقفت مائلا فى الماء الذى كان باردا ، داخل حجرتى الصغيرة ذات الجدران القريبة العارية. كنت أرتجف بالحمى فى ذلك البرد القارس. لم يكن فى مقدورى أن أظل ثابتا، ولم يكن لى أن أتكئ إلى الجدران، أو أجلس. وازداد ميلى إلى الأمام، وعرفت كيف يمكن للمرء أن يشعر عندما

يستريح قليلا على يديه وقدميه. وجاءنى الاغماء، وتهيأ لى وقع الضربات المكتومة على الأجساد البعيدة العارية.
وقبل أن أروح، لمحت عينين كبيرتين، على صفحة الماء القريب القاتم.

-١٠-

«سترتك، أخذتها بنفسى إلى البيت، أخبرتهم، أنك بحالة جيدة».

فبراير - ١٩٧٣

●●●

الضوء فى الخارج

-١-

قالت:
«تسمح؟»
قلت:
«أفندم؟»
قالت:
«ما هى العربة التى تصل إلى ميدان الأزهار؟»
«عربة رقم ٤٠١».
قالت:
«شكراً».
وابتعدت عنى خطوت. قلت:
«عفواً»
وعدت أستند إلى العمود الحديدى.
ومرت فترة من الوقت، ثم التقت نظراتنا

كانت عيناها كبيرتين، وكانت تبتسم. قالت:
«حضرتك متأكد أن الرقم هو ٤٠١؟»
تقدمت خطوة إلى الأمام وأخرجت منديلى من جيبى.
استدرت وتطلعت إلى الأرقام الواضحة على اللوحة الضدئة.
بين الأرقام لم أجد هذا الرقم.
قلت:
«أعتقد أنه ١٠١».
كبرت ابتسامتها. قالت:
«أنا أيضا قلت إنه لا يمكن أن يكون هناك رقم ٤٠١».
ونظرت إلى ساعة يدها. وعدت أستند إلى العمود الحديدى.
كان طريقا جانبيا، وبدت المنطقة خالية من البيوت وممتلئة بالمعاهد العليا والهيئات الحكومية.
وسمعت صوت عربة آتية. ورأيت شعرها ملموما على رأسها من الخلف وهى تستدير وتتطلع تجاهها.
وعندما حاذتنا العربة التى كانت ممتلئة حتى آخرها هدأت قليلا ثم استعادت سرعتها. والتقت نظراتنا مرة أخرى. وهنا لاحظت قرشا أبيض فوق الأسفلت على بعد خطوة واحدة من قدمى، وأردت أن أنحنى وألتقطه، والتفت إلى الفتاة ورأيتها مازالت تبتسم، وتقترب منى وتقول:
«يبدو أن الوصول سيكون صعبا».
قلت:
«الحقيقة أن الطرق الجانبية لا تؤدى إلى شىء».
قالت:
«ألا توجد وسيلة أخرى للوصول إلى ميدان الأزهار؟».
«يمكنك أن تتجهى إلى الطريق العام. هناك أكثر من مواصلة، ولكن ذلك سيأخذ وقتا أطول».
«هل هو بعيد جدا؟»

«لا اعتقد. وعلى أى حال أنا نفسى أفضل الذهاب إلى هناك. يمكننا أن نذهب معا إذا لم يكن عندك مانع».

قالت:

«أبدا – أن ذلك يسعدنى جداً».

وهبطت من على الرصيف وهى مازالت تبتسم.

وهبطت أنا الآخر، ووضعت منديلى فى جيبى، وبدأنا نسير.

-٢-

عندما دخلنا إلى كازينو النهر كنا قد تحدثنا كثيرا. وقد لاحظت من ناحيتى أنها صغيرة السن وأن صوتها عندما تتحدث يبدو كما لو لم يكن صادرا منها. كان دافئا وبعيدا وكأن له حياته فوق المنضدة المعدنية الباردة ورحت أربت عليها لفترة من الوقت ثم أنزلتها. وضحكت هى وضحكت أنا أيضا ومدت أصابعها وبدأت تداعبنى.

وعندما انتهينا وانصرفنا لم يكن النور قد عاد إلى المنطقة بعد. وقلت لها ونحن فى الظلام:

«لا تنسى الموعد».

وقالت هى:

«حاضر».

«الساعة السادسة على باب السينما».

«حاضر».

«أخبريهم فى البيت أنك ستتأخرين. ربما ذهبنا إلى مكان آخر بعد خروجنا من السينما».

رفعت حاجبيها الرقيقين دون أن يختفى التطلع الباسم من عينيها.

«ربما ذهبنا لزيارة صديق».

«طيب».

،اتفقنا؟،

،اتفقنا،.

،سأنتظرك،.

،سأحضر،.

-٣-

كنت أشعر بالاطمئنان وأنا جالس بجوارها فى الظلام. لقد مضى وقت طويل قبل أن أجد الرغبة فى ترتيب شىء ما. ذهبت إلى صديقى وطلبت منه أن ينتظر بالشقة ولا يغادرها. وكانت أحداث الفيلم تدور فى إيطاليا أيام الحرب الأخيرة، وعندما فردت ذراعى وضممتها إلى، وضعت رأسها على صدرى. ورفعت يدها إلى فمى وقبلتها وأنزلتها وشعرت بأصابعها ثم بدأت تداعبنى.

وفى تلك اللحظة كانت الأرملة الشابة تجرى فى طريقها إلى المقابر لتحذير الرجال من دورية مسلحة كانت قادمة فى الطريق. وأخذها الرجل النحيل واختبأ معها وراء جدار متهدم. وارتفع دبيب الأقدام والفتاة إلى جوارى تداعبنى وأنا أرتجف، ثم خفتت الأصوات مرة أخرى وظلت تبتعد إلى أن تلاشت ، وكانت الفتاة قد كفت عن مداعبتى وتركت رأسها مستريحا على كتفى. وقلت لها بعد أن عدلت ثيابى فوق جسدى:

،ما رأيك لو انصرفنا الآن؟،

قالت:

،كما تريد،.

وقامت واقفة.

وخرجنا إلى الطريق العام حيث كان الضوء واضحا وقويا، والطوار مزدحم بالنساء والرجال.

وقلت لها:
،المكان قريب ويمكننا أن نسير إلى هناك،.
قالت:
،أى مكان؟،
،الشقة،.
،شقة؟،
،أقصد المكان الذى اتفقنا على الذهاب إليه،.
،ولكننا لم نتفق على شىء،.
،لم نتفق على شىء؟،
التفتت إلى وقد اتسعت ابتسامتها. قلت:
،ولكن ، لقد اتفقنا فى المرة السابقة أن نذهب لزيارة صديق،.
،اتفقت معى أنا؟،
هززت رأسى موافقا. قالت:
،لماذا؟،
قلت:
،أبدا. لقد عرضت عليك ووافقت أنت،.
،وهل أعرفه أنا هذا الصديق؟،
،لا،.
،لماذا إذن كنت سأذهب معك لزيارته؟،
،ولكنك فى المرة السابقة وافقت،.
،أنت لم تكلمنى أبداً فى شىء مثل هذا،.
لم أتكلم.
رحت أسير بجوارها. وكان الضوء واضحا وقويا. وعبرنا الطريق واتجهنا إلى المحطة وصعدنا الطوار. واستدارت إلى وكانت ماتزال تبتسم. قلت:
،فى الحقيقة مسألة الصديق لا تهمنى أبداً،.
هزت رأسها . قلت:

«أقصد أنا لا يهمنى أبداً أن نذهب أو لا نذهب. لكن يهمنى جدا أن تتذكرى. حاولى أن تتذكرى».

«غريبة».

«أنت متأكدة؟»

«من المستحيل أن تكون كلمتنى فى شىء مثل هذا، وإلا كنت رفضت على الأقل».

وتطلعت فى عينيها الكبيرتين. ولاح لى لونهما مغايرا من أثر الضوء الذى كان يفضح المكان.

قلت:

«وأين سنذهب الآن؟»

«سأعود إلى البيت: أنا متعبة».

«ومتى سأراك؟»

«عندما تحضر لزيارتنا، كالعادة».

«طيب».

«ألن توصلنى؟»

وقبل أن أتمكن من الرد تركتنى وانصرفت. وظللت واقفا فى مكانى لفترة من الوقت. وفكرت أن أذهب إلى صديقى وأتحدث معه، وخيل إلى أن ذلك لن يكون ملائما، وهبطت من على الطوار.

أكتوبر - ١٩٦٦

●●●

الرجل والأشياء

فى ظل الشجرة التى نصبت تحتها الأزيار المبلولة، عند الناحية الأخرى من السوق، حيث سور مبنى المجلس المحلى



وكشك السجاير والثلاجة، كانت بائعة ليمون شابة تعبث فى مشنتها. على مقربة منها، كان رجل عجوز يجلس وأمامه مفرش كبير من القطن الثقيل.

كان هذا المفرش مشغولا بخيوط بهت لونها وتجاورت عليه أشياء مختلفة: مقص صغير للأظافر، شريط دانتيلا طويل، طربوش بدون زر، حمالة بنطلون، عدة ملاعق فضية، خرطوم حقنة شرجية بصنبور دقيق، زجاجة فارغة زرقاء ، وغيرها.

هذه الأشياء مرتبة بعناية عند الأطراف، أما فى المنتصف، فقد كان هناك سكين قصير له مقبض غليظ من الأبنوس المنحوت، إلى جوار إطار من الخشب المطعم بالأصداف الدقيقة حول صورة عائلية باهتة، وهناك، مبسم سجاير عبارة عن غصن طويل جاف مع ولاعة معدنية فى كيس من قطيفة سوداء، وحافظة نقود من جلد ثعبان تآكلت وانفكت خيوطها وإن بقيت اللمعة العميقة فى جلدها الطبيعى، وتلك المربعات غير المنتظمة، الخفيفة، واضحة مثل خطوط الكف فى ذلك الجلد البنى المحروق.

هذا الرجل العجوز جدا يتطلع من تحت حاجبيه الكثيفين وهو مائل إلى الأمام بجسده الضئيل وقد راح يتحدث مع نفسه بصوت مسموع. الأمر الذى يجعل بائعة الليمون تقترب منه، تقول:

«إنت بتكلمنى؟»

ينتبه ويغلق فمه الخالى من الأسنان، ويستدير بوجهه إلى ناحية.

تميل برأسها لكى ترى وجهه جيداً:

«هو انت زعلان منى يا عم؟».

لا يرد.

تمد يدها. تتناول شريط الدانتيلا:

«بكام؟».

تقلبه بين يديها:

«الشريط ده بكام؟».

يقول:

«ليه؟».

«عاوزاه للجلابيه الكحلى».

«خديه».

يقولها مقتضبة.

تلم الشريط وتدخله فى فتحة صدرها..

تمد يدها إلى المشنة وتملأها بحبات الليمون وتفرغها فى حجره.

ويظل العجوز صامتاً. يميل يتأمل حبات الليمون ويعتدل.

يمر وقت.

العجوز يرفع حاجبيه ويهز لها رأسه أن تقترب. عندما تفعل، ينزل حاجبيه ويشير بعينيه إلى الكشك الخشبى المجاور:

«إديها للراجل الل فى الكشك، وهاتى بدلها سجاير».

هى تسمعه، وتقول:

«طيب ما تروح أنت».

يظهر الغضب على وجهه، ويسكت.

تفكر البائعة قليلا، تتناول حبات الليمون، وبينما هى تقوم تسقطها فى المشنة.

بعد فترة تعود ومعها سيجارتان.

يمد العجوز يده ويتناول المبسم من بين الأشياء المعروضة وكذلك الولاعة ذات الكيس.

يدخل طرف السيجارة فى فتحة المبسم ويشعلها ويجذب نفساً طويلاً.

ينفث الدخان وهو يعيد الولاعة داخل الكيس ويضعها فى

جيب جلبابه العلوى بدلا من مكانها على المفرش، وينظر إليها.
تبتسم منه وهى تدارى فمها بطرف طرحتها القديمة السوداء. يبتسم هو الآخر فتضيق عيناه تماماً وتظهر الخطوط الدقيقة فى وجهه القديم الطيب. حينئذ تمد يدها إلى الأشياء على المفرش. تتناول الإطار من مكانه. تتفرج وتسأل:
«مين دول؟».
«أنا».
تقول:
«دول ناس».
«وأنا كمان».
«فين؟».
يشير بإصبعه إلى الولد الصغير.
تصيح وهى تقرب الصورة من عينيها:
«والنبى؟».
«آه. ودى أمى. وده أخويا الكبير».
يضع إصبعه على الطربوش الذى فى الصورة:
«شايفة الطربوش ده؟».
تقول:
«آه».
يشير إلى الطربوش الذى أمامه:
«هو ده».
تنقل عينيها بين الطربوش الصغير الباهت الذى فى الصورة وبين الطربوش الأحمر المترب بين الأشياء.
يقول:
«هو. لكن الزر ضاع».
«واللى قاعد ده، أبوك؟».
«آه».

ويشير إلى السكين:

«صاحب التمثال ده».

تراها وتقول:

«دى سكينه».

«لأ. هى تمثال وسكينه».

«حد منهم عايش؟».

«أنا».

«والباقيين؟».

«كله مات».

«كلهم؟».

«من زمان. لكن الحاجات دى بتاعتهم».

تصمت فترة. تسأل:

«يعنى أنت على كده، مَا بتشتريش البضاعة اللى بتبيعها؟».

«ما هى بتاعتى أنا كمان».

«علشان أنت ورثتهم؟».

يهز دماغه، هزة خفيفة، ويبلل إصبعه أكثر من مرة ويطفئ به عقب السيجارة وهو مازال فى المبسم الخشبى. ينزعه ويلقى به بعيدا . يضع طرف المبسم فى فمه الخالى من الأسنان وينفخ فئيه حتى يسلكه جيداً. يضعه فى جيبه مع الولاعة بدلاً من مكانه على المفرش. تشتد الريح قليلا وتهز أوراق الشجرة وتطير بعض الأوراق عن الرصيف. تتوقف عربة الركوب نصف النقل فى الموقف القريب. يهبط ركاب ويصعد آخرون. تترك البائعة الصورة ذات الإطار من يدها وتبدأ تنادى على الليمون. يقترب رجل يحمل تحت إبطه ملفاً منتفخاً بالورق، يتمهل أمام العجوز ويتفرج على الأشياء المعروضة.

ينحنى الرجل ويتناول المقص الصغير يجربه فى طرف الورق ويلقى به.

يتناول الخرطوم ويسد طرفه بإصبعه وينفخ بقوة فى طرفه الآخر ثم يميل. يضعه ويتناول السكين ويمرر إصبعه على النصل القصير ويتفحص مقبضها الغليظ المنحوت:

،بكام؟،.

يمد العجوز يده ويستعيد السكين، يتأملها هو الآخر بعناية ويعيدها إلى مكانها بجوار الإطار.

الرجل يميل ويتناولها مرة أخرى.

،بكام السكينة دى؟،.

يغمغم العجوز:

،قول،.

،أقول إيه؟ قول إنت،.

العجوز يصمت ولا يرد. الرجل يقول:

،جنيه كويس؟،

تقول البائعة:

،جنيه؟ سكينة أبوه، بجنيه؟،.

يضحك الرجل وهو يمد يده فى جيب البنطلون:

،خلاص يا ستى.وكمان بريزة، علشان خاطر أبوه،.

يلقى بالنقود فى حجره ويقف يلف السكين فى قطعة من الورق ثم يستدير. يثنى العجوز ساقه ويستند بمرفقه على ركبته. تختفى النقود فى حجر جلبابه المطوى ويظهر طرف سرواله الداخلى على عظمة ساقه النظيفة العارية.

●●●

عام سعيد للسيدة

كان الهواء يهب بارداً من النافذة المفتوحة على أرضية الحوش الكبير الخالى. وكان العم جرجس يراقب سخان الشاى الكهربائى فى الجانب الآخر من حجرة التوزيع، أما العم بيومى الذى كان يقضى معنا ليلته الأخيرة قبل أن يذهب غداً إلى المعاش، فقد كان يهز رأسه صامتاً، كلما تناهت إلينا أصوات المحتفلين هناك بالعام الجديد.

وحين بدأ العم جرجس يصب الشاى، وصلتنا أسطوانة جديدة بها مجموعة أخرى من البرقيات.

أشعل العم بيومى سيجارته التوسكانيللى السوداء، وبدأ يفض البرقيات وهو يعتمد بمرفقيه على الطاولة الخشبية بسطحها القاتم المصقول. يفحصها، ويضعها واحدة تلو الأخرى فى الخانة الخاصة بوردية الصباح، ثم استبقى واحدة بين يديه وهو يلوك طرف السيجارة بين شفتيه المتلثتين، ويقول بصوته الخفيض اللاهث:

«فكرنى يا جرجس اسلمك الدرج قبل ما امشى».

اقترب العم جرجس وهو يجفف يديه بمنديله:

«إيه؟ توزيع؟».

تمتم العم بيومى وهو يدقق فى البرقية المفرودة:

«ميرا بودوفتش».

«ميرا؟».

«بودوفتش».

وصمت قليلاً:

«فاكرها يا جرجس؟».

«مش واخد بالى».

«الست الحلوة بتاعة شارع زكى».

«طيب ما هو شارع زكى كله ستات حلوين».
«يا أخى مرات الخواجة بودوفتش».
«فى كام زكى؟».
«تلاتة».
«عرفتها. دى الست بتاعة تانى دور».
«أول دور. ساكنين فوق المكتبة بتاعتهم».
«شارع زكى كله مافيهوش مكتبات».
«إزاى الكلام ده؟».
«زى ما باقولك كده».
ويدأ يقلب الشاب فى الأكواب.
رفع العم بيومى وجهه الحليق، وتطلع إلى بعينه المجهدتين.
لم أكن واثقاً.
وقال العم جرجس:
«وبعدين دى ست كبيرة».
«كبيرة ازاى؟».
«عجوزة يعنى، ومش متجوزة».
«جوزها مات. أنا كلمتك عنه».
«كلمتنى أنا؟».
«كثير».
قال العم جرجس:
«يمكن».
والتفت إلى باسماً،
ووضع الملعقة الصغيرة على حافة الطاولة، وجلس.
كانت الأعمال قليلة بسبب أعياد الميلاد. خرجنا مرة واحدة أول الليل، وزعنا فيها برقية لإحدى وكالات الأنباء الأجنبية، وعدنا، وكاد الليل أن ينتصف ونحن نشرب الشاى، وراح العم بيومى يعيد قراءة البرقية بصوته الخفيف المسموع: «ميرا بودوفتش.

ثرى زكى ستريت. هابى نيو يير، والتفت إلى وأخبرنى أن ميرا بودوفتش سيدة يوغسلافية جميلة جداً، وإن زوجها الخواجة بودوفتش كان رجلا رائعاً، وابتسم، وكان من عادته أن يدفع عن كل برقية يتسلمها نصف فرنك من الفضة، ظل يفعل ذلك حتى مات، وقال: «أنا عارفهم.. عارفهم كويس».

وقال العم جرجس:

«الكلام ده امتى يا ريس؟»

«زمان يا جرجس. زمان».

«أيام الفضة يعنى؟».

«أيوه يا سيدى، أيام الفضة»

وطوى البرقية داخل المظروف الصغير بإيصاله الخارجى الملصق. ومد العم جرجس يده كى يتناولها ولكن العم بيومى وضعها فى جيبه وقال:

«خليك أنت يا جرجس».

«حتوزع يا ريس؟».

«وماله».

وقام واقفاً.

نزع الورقة الأخيرة من نتيجة الحائط، وسمعت صرير خشب الأرضية تحت ثقل قامته الكبيرة الهرمة.

أغلقت الكتاب ورافقته إلى الخارج

كان يسير فى خطوات بطيئة متثاقلة، وسألنى:

«الدنيا برد؟»

قلت:

«شوية».

ومضت فترة:

«الإشارة معاك؟».

أخبرته أنه وضعها فى جيب سترته. تحسس جيبه من الخارج،

وعاد يخبرنى أن عبد الناصر كان يحبس الخواجة بودوفتش كلما جاء تيتو إلى مصر، ولا يتركه إلا عندما تنتهى الزيارة، وأن ميرا كانت تأتى إلى المعتقل وهى تحمل لهم الطعام والسجائر: «فى الأول سجاير عادية، وبعدين سجاير عادية وسجاير توسكانيللى افتكر هو ده البيت».

ووقف حائرا أمام المبنى القديم العالى.

كان الطابق الأرضى كله، ما عدا المدخل، مغطى بلافتة تعلن عن بيع لوازم السيارات.

ودخلنا.

صعدنا الدرجات العريضة حتى وقفنا بين مدخلين فى الطابق الأول. ومضت فترة قبل أن يخرج البرقية والقلم ويتجه إلى أحدهما، ويضغط على الزر الدقيق الباهت.

وسمعنا صوت الكنارى، وفتح الباب.

كانت سيدة طويلة بيضاء، لها شعر رمادى ملموم.

«جود ايفننج مدام».

ومد يده بالبرقية والقلم.

تناولتهما وهى تنقل عينيها بيننا.

«تلجرام مدام. هابى نيو يير».

«أوه. تلجرام».

وتوقفت عيناها عند وجهه لفترة، وتراجعت.

رأيت الجدار المقابل مغطى بأرفف الكتب الداكنة المصفوفة، ولوحة زيتية تمثل وجها مضيئاً لسيدة شابة وجميلة، وفى الركن البعيد، كانت منضدة عليها جرامفون من الخشب الأبنوسى اللامع، يعلوه بوق كبير.

وعادت بالمظروف وقد طوته على الإيصال والقلم. وانحنى العم بيومى بقامته الكبيرة:

«هابى نيو يير مدام».

واعتدل:

«أنا بيومى».

ابتسمت السيدة وهزت رأسها ، وقالت:

«سنة سعيدة بيومى».

«سنة سعيدة مدام».

ونزلنا.

كنت أتبعه وهو يستند بيده الخالية على السياج ويقول:

«أول دور مش تانى دور».

وتوقف أعلى الدرجات الأخيرة المواجهة للمدخل المفتوح. كان يعيد الإيصال إلى جيب سترته الحكومية المغلقة، عندما سقطت منه قطعة معدنية رقيقة، ارتفع رنينها النحيل الصافى فى صمت الليل، بينما هى تقع من درجة إلى أخرى وقد التقطت شيئاً من نور الطريق، وانحنيت، ورأيتها، فضية على السطح الرخامى المائل إلى الزرقة، تجرى، وترف قليلاً، وتستقر.

من رواية «وردية ليل»

•••

مشوار

فى عتمة حجرة أرضية مغلقة، يستند ولد بجسده على حافة الكنبة ويربت على صدر امرأة نائمة.

يقول:

«ماما. ماما. ماما».

المرأة الشابة تفتح عينيها وتتطلع إلى الوجه القريب. تمد يدها وتتحسس مؤخرته جيدا. كانت جافة. حينئذ تربت بيدها على شعره الخفيف المنكوش. تبتسم له وهى تغمض عينيها.

تنام.

الولد يدس إصبعه فى فتحة أنفها:

،ماما.ماما،.

تخلص المرأة وجهها وتميل تحمله من تحت إبطه وهى راقدة.

يقاوم بثنى ركبتيه:

،لأ ماما. لأ. فول،.

،فول؟،.

،آه. فول،.

،بتاع الفول لسه نايم. روح العب بالعلبه لغاية ما يفتح،.

يستلقى الولد على ظهره. يدحرج نفسه حتى يصل المساحة العارية عند مدخل الحجرة المقفول.

يدق رأسه بالأرض ويصرخ باكياً، دون دموع.

تصيح:

،اخرس خالص،.

يسكن الطفل عن الحركة تماماً.

جسده أطول من البلاطات الثلاث.

يبكى، فجأة ، بدموع.

تجلس على الكنبة وقد باعدت بين ساقيها المكشوفتين.

تمتطى وهى تثنى ذراعيها عالياً وتدفع بصدرها إلى الأمام.

تزيح الشعر عن جانبى وجهها وتقوم.

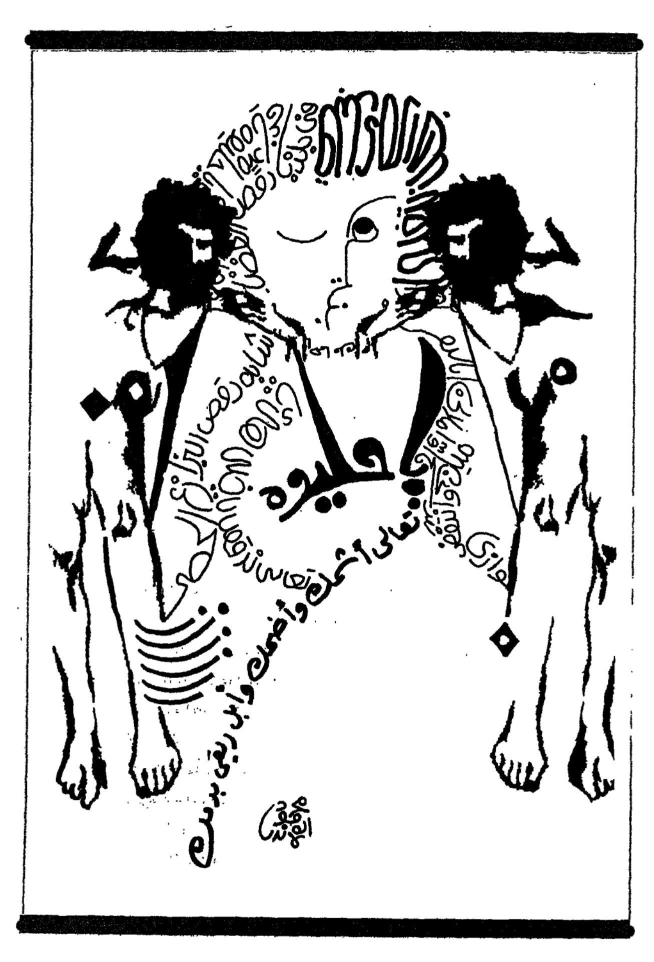
تتجه إلى الطاولة المعدنية فى ركن الحجرة بينما ينقلب هو على بطنه يتابعها بعينيه وقد كف عن البكاء.

تبحث على سطح التليفزيون وهى ترفع زجاجة القطرة وتعيدها إلى مكانها.

تتجه إلى قاعدة النافذة وترفع الجريدة المطوية. تتناول الورقة ذات الخمسين قرشاً.

تلقط سترة بيجامة رجالى.

ترتديها.



يسرع هو بالوقوف معتمداً على يديه وقدميه، يحتضن ساقيها:

«أشيلك ماما. أشيلك».

تتطلع إلى الوجه الذى بللته الدموع. تحمله وتمسح وجهه بكفها وتقبله فى فمه.

تخرج إلى فضل الله عثمان.

إنه يتكئ على كتفها وقد أدار وجهه كله إلى الأمام. يرى الرجل الذى يرش الطوب الأحمر بماء الخرطوم:

«عمو؟.. ماما. عمو».

تقول:

«أيوه. عمو».

«ميه؟».

لا ترد.

«خطوم؟».

«أيوه. خرطوم».

«أشرب ماما. أشرب».

«لما نروح».

تخرج إلى نهاية الشارع حيث الساحة المشمسة وعربات الركوب نصف النقل وغبار الطريق غير الممهد.

تعبر حقل البرسيم المزروع بين مجموعة من البيوت الجديدة.

ينظر الولد ناحية الحقل ويجذب المرأة من خدها:

«أسد ماما؟ أسد؟».

الأم تنظر:

«لأ مش أسد. دى جاموسة».

«اموسه ماما؟».

«أيوه زفت».

يلتفت إلى كومة الزبالة المشتعل أمام المطعم المفتوح:

«نار دى. نار؟».

،أيوه نار،.

،يح ؟،.

تمد يدها بنصف الجنيه وتطلب شقة من الفول:

،من غير شطه والنبى،.

ينظر الولد إلى البائع عند القدرة:

،عمو؟،.

،اسكت،.

،عمو دى؟،

تصفعه بيدها على فخذه العارى.

تتناول نصف الرغيف الملفوف فى الورقة.

تعود إلى البيت.

تنزله وتغلق الباب

تفتح الورقة وتقسم نصف الرغيف إلى ربعين.

يسرع هو بالجلوس ويربع ساقيه القصيرتين.

تناوله ربع الرغيف. يأخذه وينظر إلى الربع الآخر الذى فى يدها:

،هات ماما. هات،.

تتطلع إليه باسمة. تنحنى وتضعه إلى جواره.

يسحبه تحت ركبته المثنية.

خبأه وقال:

،قطه كلتها. قطه كلتها ماما،.

لعقت أصابعها وقالت:

،طيب،

خطوم بقى،.

،اتفضل الخرطوم،.

،علبه. علبه دى،.

،وادى العلبه،.

،أغط،

تدفع الغطاء المعدنى المنقوش بقدمها العارية.
يقربه من العلبة ويرفع ركبته المثنية.
يرى ربع الرغيف الذى خبأه. يتناول حبة الفول التى انحدرت على الورقة المفتوحة ويعيد ركبته إلى مكانها.
كانت خلعت سترة البيجامة وانفلت ثديها من حمالة قميصها المقطوع.
يهلل رافعا يده المضمومة على اللقمة:
«بزوز؟».
تقول:
«آه . بزوز».
ويقول «زيون بقى. زيون دى».
تتجه المرأة الشابة إلى التليفزيون المستقر على الطاولة المعدنية.
تضغط على المفتاح وتستلقى على الكنبة.
الولد يرفع رأسه محدقاً.
الشاشة تضىء.
تتضح صورة لوجه كبير ملون. وفم يتكلم.
الولد يقول:
«عمو».
ويعاود المضغ. يتفرج،
ويبتسم.

الخطاب المسـرحى عند هنريك إبسن

د. يحيى عبد التواب

سمع العرب أول ما سمعوا عن هنريك إبسن أنه كان له أثر بالغ على المسرح فى أوروبا وأمريكا وتواترت هذه المعلومات عبر الترجمات التى بدأت فى أواخر العشرينيات من القرن العشرين عن ترجمات من النرويجية إلى الإنجليزية قام بها وليم أرثر منذ نهايات القرن التاسع عشر. فكتب عنه عباس محمود العقاد فى كتابه «ساعات بين الكتب» ملخصا سيرته ومنتقدا إلحاحه على تأثير عنصر الوراثة على الأجيال، كما انتقد موقف نورا فى ختام مسرحية «بيت الدمية» التى صفقت الباب وراءها تاركة زوجها وأسرتها ونشرت كتابات لعبد الحميد يونس، وسلامة موسى ودرينى خشبة. وشهدت الستينيات ازدهار النشاط المسرحى فترسخت مع الوقت مكانة إبسن فى الثقافة العربية، كما ترجمت الكثير من الكتب التى تضم فصولا أو أقساما عن إبسن. والآن. نعرف عن إبسن أنه واحد من مؤسسى اللغة الأدبية النرويجية الجديدة. وأنه رائد من رواد الدراما الواقعية. بل من رواد المسرح الحديث . ويعتبر إبداعه أعلى إنجاز حققته الدراما فى أوربا فى القرن التاسع عشر.كما وإلى حد كبير حددت إبداعاته بزوغ الواقعية النقدية فى الأدب النرويجى، الذى عرف فى ذلك الوقت نهضة لا تضاهيها سوى نهضة الأدب فى روسيا . كما أنه يعتبر المؤلف المسرحى الذى يلى مباشرة وليم شكسبير من حيث تكرار عروض مسرحياته على خشبات مسارح العالم.

هو هنريك يوهان إبسن ولد فى مدينة سكين فى ١٨٢٨/٣/٢٠ وتوفى فى ١٩٠٦/٥/٢٣ فى مدينة خريستيانيا (أصبحت أوسلو منذ عام ١٩٢٥). شب إبسن فى رعاية ابيه التاجر الذى افلس وهو مازال طفلا فى الثامنة. فذاق الحرمان ومرارة الظلم مبكرا وكان معروفا عنه اعتداده بنفسه كما كان انطوائيا وغير اجتماعى وفى الوقت نفسه كان

متمردا على الواقع الذى يعيشه. وفى السادسة عشر جمع بين الدراسة والعمل فى إحدى الصيدليات فى بلدة ،جريمستاد، ومن المعروف الآن أن الأحداث الثورية فى أوروبا عام ١٨٤٨ قد قوت من عزيمته المتمردة.. وكانت له محاولة لدراسة الطب ولكنها فشلت. فراح يهتم بالأدب والفلسفة.

إن أول مسرحية ألفها كانت ،كاتالينا، ١٨٤٩ التى نشرها تحت اسم مستعار هو (برنيول بيارمى) وهو فى الثانية والعشرين من عمره . ولم تعرض هذه المسرحية حينها بل تأجل عرضها حتى عام ١٨٨١ وتعتبر المسرحية عملا مناهضا للظلم كرد فعل على أحداث ١٨٤٨ الثورية فى أوروبا وفى الفترة ١٨٥٠ - ١٨٥١ عمل فى الصحافة.. وكانت أول مسرحية تعرض له باسم ،تل المدافن، ١٨٥٠. وبالرغم من أن هذا العمل لفت الأنظار إليه إلا توقف عن الكتابة لفترة بعده. وقد انغمس تماما فى النشاط المسرحى والتأليف منذ عام ١٨٥٢ حين دعى إلى المسرح النرويجى فى مدينة برجن للعمل كمدير فنى ومخرج. وهناك شارك فى إنتاج حوالى ١٤٥ مسرحية ولكن لم تكن من بينها أى عمل له. وما من شك فى أن هذه الفترة قد اكسبته خبرة كبيرة ساهمت فى تكوينه ونضجه الفنى الذى ظهر فى أعماله التالية.

وإن كان المسرح الرومانتيكى فى اوروبا يقدم أبطال المجتمع البرجوازى الذين يؤثرون انفسهم على غيرهم فقد كتب إبسن أربع أعمال رومانتيكية استخدم فيها التاريخ والإبداع الشعبى النرويجى (هامش: انفردت موسوعة المسرح السوفيتية فى الجزء الثانى الصادر فى موسكو عام ١٩٦٣ بأن عدد أعماله فى تلك الفترة كانت خمسة أعمال وليست أربعة، إذ ذكرت أن ،ايولف الصغير، قد ألفها فى عام ١٨٥٦، بينما لم تذكر هذه المسرحية فى الأدبيات الغربية المتاحة أنه أبدعها فى هذه الفترة وإنما ذكرت أن تاريخها يعود إلى عام ١٨٦٤) وكان أبطاله الرومانتيكيون يمثلون قيم الشرف والاعتزاز بالنفس. وهذه المسرحيات هى" ،ليلة سان جون، ١٨٥٢، ،ليدى انجرمان من اوسترات، ١٨٥٤ ،عيد فى سولهاوس، ١٨٥٥، ،محاربو هيلجولاند ١٨٥٧ وهى أعمال اهتمت بتاريخ النرويج وأن لم تخل من الربط أحيانا بين هذا التاريخ والواقع المعاصر .(هامش : معظم الترجمات ترجع لكاتب هذه السطور لعدم وجود ترجمة لها بالعربية، وحينما وجدت ترجمة سابقة تم استخدامها هنا. وحينما وجدت ترجمتان،تم ذكر الاثنتين).

وفى عام ١٨٥٧ عاد إلى خريستانيا. وتزوج هناك فى ١٨٥٨ من سوزانا ثورسون وانجبا

طفلهما الوحيد سيجورد فى ١٨٥٩، فى هذه الفترة دعى إبسن للعمل فى مسرح خريستانيا، الذى واصل فيه أعماله الإخراجية والنقدية التى ،تناضل فى سبيل الفن القومى الأصيل، المفعم بالمضامين الاجتماعية، مستخدما الفن والأفكار والمواضيع والأساليب الكامنة فى ثقافة الشعب النرويجى كاجتياح له وكتعبير مستفيض عن عصرنا وكاستيعاب للروح القومية.. هكذا كتب إبسن نفسه فى هذا الوقت (إبسن، المؤلفات الكاملة (باللغة الروسية) ج.٤، لينيجراد ١٩٥٨، ص٧٣٧) لقد تشكلت مبادئ إبسن الاجتماعية والسياسية والجمالية تحت تأثير أفكار الديمقراطية المسيحية النرويجية وأفكار النضال فى سبيل التحرر الوطنى وإعلاء الثقافة القومية . ولكن أفكاره الجمالية لم تكن قد تحررت بعد من التصور الرومانتيكى حول ،الروح الشعبية، ومن أن المحسوس فى الفن ليس له علاقات متبادلة ومحددة مع الواقع، بل كان مازال يعتقد أن الفن خاضع للتأثير الجمالى فحسب.

وبعد سنوات من العمل والتجربة والتأمل والخبرة استطاع إبسن أن يتخطى هذه الأفكار فى مسرحية ،ملهاة الحب، ١٨٦٢ (تم تقديمها على مسرح خريستيانيا بعد ستة عشر عاما أى فى ١٨٧٨) فى هذه المسرحية سخر من المثل العليا للبرجوازية الصغيرة يتجسده لأول مرة شخصية الموظف النرويجى المتباهى بالمظاهر وفى العام التالى مباشرة كتب مسرحية ،الصراع على العرش، أو ،الأدعياء، ١٨٦٣ الذى عاد فيها مرة أخرى إلى مجال التاريخ القومى، ونلاحظ فيها نضج وديمقراطية الأفكار السياسية المطروحة، التى تعبر عن الحياة الشعبية. كما نجد فيها كشفا عميقا للجوهر الأخلاقى والفكرى للشخصيات الرئيسية.

وبعد أن خاب أمل إبسن فى الحياة بالنرويج إذ عانى من الفقر لمدة ٦ سنوات، رحل عنها إلى إيطاليا عام ١٨٦٤ ومنها إلى ألمانيا ولم يعد إلى وطنه إلا بعد ٢٧ عاما، بعد أن أصبح كاتبا معروفا وفى الوقت نفسه كاتبا مثيرا للجدل فى جميع أنحاء أوروبا. وتعرف هذه الفترة من حياته بفقدان الأمل فى الديمقراطية الفلاحية فى النرويج وبانفصاله التام عن الليبراليين البرجوازيين. وقد اجتاحته حماسة غير عادية فى النقد الغاضب للدولة وللمثل الأخلاقية للمجتمع البرجوازى وما يميزه من نزعة تجارية طاغية وخواء روحى. وتجسد ذلك كله فى قصيدتيه الدراميتين ،براند، ١٨٦٥ و،بير جنت، ١٨٦٧، ففى ،براند، طور إبسن موضوعه الأساسي وهو حرية الفرد. ويشكل

خاص الاهتمامات الإنسانية. ويتحدد الصراع فى هذه الدراما الفلسفية بالتمرد الفردى للبطل تمردا مفرغا من أى مضمون اجتماعى وأبرز إبسن قدرة على تجسيد تناطح التطرف الروحى لبراند مع أهل عالمه البرجوازى. ولكنه فى المسرحية التالية بيرجنت يقدم شخصية بير، النقيضة لشخصية براند. ويؤكد، ولكن بطريقة أخرى أى مبدأ وبقدرتها على تغيير جلدها وبأنانيتها المتناهية. ورغم هذا الاختلاف بين الالتزام المتطرف فى الأول واللا مسئولية المتطرفة فى الثانى، يجمع بين الشخصيتين صفة مشتركة، ألا وهى تضخم الذات المتوفر لدى كل منهما.

لقد حرك المنفى مشاعر الجنين لدى إبسن، فكانت كل من «براند» و«بيرخيت» نرويجيتين فى شخصياتهما فتكمن فى شخصية براند مأساة القس التى تتلخص فى ولائه الشديد لمثل عليا لا يقبل فيها أى مساومة (فإما الكل، أو لا شىء). وهو ما أعماه عن الحب والواجب. فنراه ينفذ رسالته بتعصب يفقده أسرته ويلحق الضرر باتباعه. أن تعصبه الدينى وعناده الشخصى بوقوع فى فخ يؤدى إلى تحطيمه تماما. أما «بيرجنت» فهى مسرحية أكثر مرحا وبهجة من «براند» وإن كان بينهما تشابه فكلاهما يتشابه فى أسلوب رسم الشخصية ولا يخلوان من الرمز ولكن أهم ما يمكن ملاحظته من فروق هو أن بيرجنت شخصية ضعيفة، تتناقض تماما مع براند، الذى أسلم العنان لقضيته المثالية ولم يكن بمقدوره كبح الجماح. لقد اعتمد إبسن على روابط الطفولة وعلى ثراء الفن الشعبى الإسكندنافى فى خلق ملامح الخلفية الزاهية فى «بير جنت» ويفخر الاسكندنافيون بهذه المسرحية مثلما يفخر الألمان بـ «فاوست» والاسبان بـ «دون كيشوت» فهى عن حق تجسد حياتهم وشخصياتهم وتعتبر عنوانا للبحث عن تحقيق الذات.

وكان تقديم «براند» فى مدينة روما سببا فى مدح النقاد له وإدرار المال عليه. أما مسرحية «بير جنت» والتى كتب موسيقاها إدوارد كريج، فقد نجحت نجاحا عضد من ثقته بنفسه وشجعه على طرح المزيد من معتقداته فى أعماله الدرامية. أن تعدد الأهداف الفكرية والجمالية التى سعى إبسن لتحقيقها فى «بير جنت» هو الذى جعل تكوين تلك القصيدة مركبا ومتعدد المستويات فأصبحت ضفيرة من الجروتسك ولكنها ضفيرة متناسقة، فيها السخرية الاجتماعية من جانب وفيها الشاعرية من جانب آخر. كما أن بها عناصر من الواقعى وعناصر أخرى من الخيال. وفى لحظة انفصاله تلك عن النزعات الرومانتيكية ومقاطعته لها. نرى أن إبسن يواصل استخدام الشعر

والحكايات الشعبية.

وبعد هاتين المسرحيتين الشعريتين، انتقل إبسن من إيطاليا إلى ألمانيا عام ١٨٦٨ وانتقل إبسن فى الوقت نفسه إلى المسرحيات النثرية. ويتم تقييم هذه الفترة على أنها عصره الذهبى، إذ أصبح فى قمة قوته. وقضى أعواما فى إعداد مسرحية «الامبراطور والجليلى» ١٨٧٣، التى اعتبرها عمله الرئيسى، بل الحجر الأساسى لكل أعماله ولكن أعماله التالية – فى رأى النقاد والمؤرخين – فاقت هذا العمل من نواح كثيرة. وقد ربط بعض المؤرخين بين الفترة التى توقف عن الكتابة قبل هذه المسرحية بأن السبب يعود إلى أنه بعد زيارة مصر، بمناسبة افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ أثرت عليه الرحلة، التى قام بها عبر النيل. وظهر تأثير هذه الرحلة فى التفكير الطويل فى أعمال تاريخية. وعموما. فقد أصبح إبداع إبسن فى السبعينيات فى النقد العقائدى كما فى تطبيقاته وممارساته أكثر غزارة وأكثر غضبا، ونراه معجبا بالحركة الثورية الديمقراطية فى روسيا فيقول : «إن روسيا واحدة من بلاد قليلة على ظهر كوكبنا، إذ مازال الناس هناك يعشقون الحرية ويبذلون فى سبيلها التضحيات الغالية. ولهذا السبب تحتل هذا البلد مكانة مرموقة فى الشعر وفى الفنون «(ادمونى ف، هنرى إبسن، موسكو، ١٩٥٦، (باللغة الروسية ص.١٥٧) وأخذ يغوص فى أعماق الشخصيات ليكشف الصراعات الداخلية. واهتم بالبنية النفسية، مما جعل حوار الشخصيات أكثر واقعية، وكتب فى هذه الفترة أربع مسرحيات تعتبر الأكثر تأثيرا على المسرح الواقعى بعده. ويمكن الإشارة إلى الملامح العامة لهذه المسرحيات بأنها تصور الحياة العادية فى بلدة صغيرة معاصرة وفى الوقت نفسه تكشف بلا هوادة الأكاذيب التى تقوم عليها هذه المجتمعات كما تتميز كلها بالتكثيف العالى وإحكام البنية الدرامية.

لقد كانت مسرحية «أعمدة المجتمع» ١٨٧٧ هى باكورة مجموعته الواقعية، وفيه ينزع الأقنعة عن قادة المجتمع الذين يتقنون النفاق المتأنق ويكشف عن تعفن فى العمق. تنتهى المسرحية إلى أن الركائز الحقيقية للمجتمع ليست فى هؤلاء الذين نصبوا من أنفسهم قادة وزعماء بل هى فى الحرية والصدق. لقد حددت هذه المسرحية الخط الفكرى لكثير من أعمال إبسن اللاحقة. فقد كشف زيف المجتمع القائم على الأكاذيب والتى تدخل فى نسيج المجتمع وكأنها جزء لا يتجزأ منه. بل كشف عن أن هذه المجتمعات إنما تسعى بعناية إلى إخراس من يجرؤ على فضح هذه الأكاذيب أو حتى

تراوده نفسه بالاقتراب من هذه المنطقة الخطرة. لقد عبر عن أنها - فى الواقع - مجتمعات لا يوجد فيها مبدأ حقيقى سوى المظاهر الخادعة.

أما المسرحية الثانية فى المجموعة الواقعية فقد ظهرت بعد أن انتقل إبسن إلى ميونخ عام ١٨٧٥ فهناك نشر «بيت الدمية» ١٨٧٩. وتنتقد المسرحية العلاقة بين الرجال والنساء فى الزواج الفيكتورى. وتعتبر نورا بطلة المسرحية نموذجا للمرأة التى خرجت عما هو مألوف ومتبع. فتترك بيت الزوجية طلبا للخلاص من المعاملة المتدنية. وقد أثارت هذه الأفكار حفيظة ليس فقط المحافظين. بل حتى المؤازرين لإبسن. وكان الرفض قويا لدرجة أن إبسن نفسه اقتنع بتغيير نهاية المسرحية. وبالرغم من ذلك، فإن صوت صفع الباب. حينما تركت نورا منزل الزوجية دوى فى معظم أنحاء أوروبا. وما من شك أن هذا الدورى مازالت تسمع أصداؤه فى بقاع أخرى من عالمنا.

ولكن العمل التالى أظهر أن إبسن لم يستسلم لتلك الضغوط، بل رد عليها بطريقته. فالمسرحية الثالثة هى «الأشباح» ١٨٨١ وتتناول امرأة تعتبر شخصيتها نقيضة لشخصية نورا، فهى امرأة تحملت من أجل الإبقاء على الزواج. وهو عمل آخر ينتقد بقسوة القيم الأخلاقية السائدة فى العصر الفيكتورى، والقائلة بأن الالتزام بالواجب والبعد عن اشباح الرغبات هما ضمان للخلاص والفوز بحياة نبيلة.

وكأن إبسن يقول فى «الأشباح»: إن المعتقدات المثالية ليست سوى اشباح من الماضى تطارد الحاضر لقد أثارت هذه المسرحية غضبا عارما فى البلاد الأوروبية لأسباب عدة ولكن - وبصفة خاصة - بسبب المرض الجنسى الذى ذكر فيها. ومن الملفت أن النصيب الأكبر من النقد جاء من وطن الكاتب: النرويج . حتى أنه كان من الغريب أن يتفق كل من المحافظين والمتحررين هناك على هذه المهاجمة الشرسة لإبسن.

وآخر مسرحية من الأربع باسم «عدو الشعب» ١٨٨٢، رد فيها إبسن على منتقديه بأنهم أغلبية لا تفكر، تآمرت عليه فهو ليس عدوا للشعب بل هم «الأغبياء». ولعل هاتين المسرحيتين الأخيرتين فى هذه المجموعة تتشابهان فى محاولة فضح الفساد فى المجتمع. بل لعل الأخيرة بالذات تشبه فى مضمونها مسرحية للكاتب الروسى الكسندر جريبابيدوف (١٧٦٨ - ١٨٢٩) ترجمت إلى العربية باسم «صاحب العقل يشقى» وكانت قد نشرت بالروسية عام ١٨٢٤. وهى عن شاب ذكى وصاحب أفكار متقدمة أتى إلى موسكو وراح يكشف الإنحراف. فأتهمته السلطات بالجنون وابتعد عن الجميع حتى

خطيبته. ولكنه فى آخر الأمر يفضح المؤامرة الدنيئة ويعبر عن موقفه فى منولوج أشتهر باسم: «من يقيم من؟».

والواقع أنه لابد من التوقف عند مسرحية «عدو الشعب» لأننا نلاحظ أن إبسن قد تخطى مجرد الطرح المثير للجدل كمحور لمجموعة من العناصر تنحصر كلها فى الإطار الفردى فقد اتسع الإطار هنا ليشمل المجتمع ككل فيظهر فى المسرحية أن الفرد الذى يقف وحيدا قد يكون على حق. بينما الجموع (التى أظهرها جاهلة وتسلك سلوك القطيع)، هى التى على خطأ. وهو بذلك يتحدى بل ويصيب فى الصميم عقيدة فيكتورية أصيلة. فحواها أن المجتمع مؤسسة نبيلة يمكن الوثوق بها. إنه لا ينتقد الجناح اليمينى فحسب، بل ينتقد حتى ليبرالى ذلك الزمان. لقد كشف عن دورهم فى خدمة الإتجاه المحافظ. إن هذه المسرحية تعتبر ردا للصاع لهؤلاء الذين رفضوا العمل السابق «الأشباح» لقد صور إبسن فى «عدو الشعب» طبيبا يحذر الناس من تلوث المياه التى يستخدمونها. ولكن البعض الذين يتعرضون للفضيحة من جراء كشف هذا الأمر، ينجحون فى تحويل موقف الناس، من الشكر المنتظر منهم مقابل محاولة الطبيب فى سبيل درء الخطر عن حياتهم، إلى الهجوم عليه، بل إلى اعتباره عدوا للشعب. لقد ذاع صيت هذا العمل وانتشر، ليس فقط فى عموم أوروبا بل وخارجها حتى أن هذه الشخصية قد أغرت الممثل المعروف ستيف ماكوين، فأدى دور الطبيب فى هذا العمل المسرحى وتم تسجيله سينمائيا عام ١٩٨٧.

إن إظهار تمرد الأبطال على ظروف المجتمع البرجوازى، دائماً ما يرتبط بتأكيد قوى على حقوق الفرد الواعى، ولكنه لا يؤدى إلى إدراك الأسباب الرئيسية للوضع المأساوى الذى يحاولون تغييره. فنجد فى الكوميديا الساخرة «فورة الشباب» أو «اتحاد الشباب» ١٨٦٩، وكذلك فى كل من «أعمدة المجتمع» ١٨٧٧ و«عدو الشعب»، أن المشاكل الاجتماعية قد تم التعبير عنها فى صورة نقد للأسس الاقتصادية والسياسية للمجتمع. ولكن فى أغلب الأحيان يصل إبسن إلى استنتاجات نقدية اجتماعية عن طريق معالجة الموضوعات النفسية الأخلاقية. ونجد فى مسرحية «بيت الدمية» أن موضوع تحرر الفرد وفضح النفاق فى العلاقات الأسرية البرجوازية يصعد إلى تعميم الإدانة للهيكل الاجتماعى اللا إنسانى. أما فى «الأشباح» فإن مأساة السيدة الفينج وابنها تتكشف كنتيجة للتفسخ العام للأسرة البرجوازية وللجوهر المنافق فى عمق العلاقات.

وليس غريبا أن يهتم فريدريك إنجلز بالثائر إبسن، إذ كتب يقول: إن الأعمال الدرامية لإبسن .. ترسم لنا عالما ما. وبالرغم من أنه عالم برجوازى صغير أو متوسط إلا أنه يلا قارن بالعالم الذى نعرفه نحن فى ألمانيا على الأطلاق فهو عالم، مازال الناس فيه يحتفظون بشخصياتهم وبمبادراتهم، بل ويأتوا بأفعال حتى وإن كانت (هذه الأفعال) فى نظر الأجانب، أفعالا غريبة - حتى ولو جزئيا - إلا أنها أفعال مستقلة ونابعة من الذات (إنجلز، ماركس وإنجلز، خطابات مختارة، موسكو، ١٩٥٣،ص ٤٣٠).

لقد حدثت فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضى تغيرات مهمة فى الدراماتورجيا عند إبسن فتراه يجمع - عضويا - بين التحليل النفسى الدقيق وبين الرسم الواقعى للشخصيات وكذلك بين الظروف المحيطة من جانب وبين نظام الرموز الذى أبدعه فى كل من «براند» و«بير جنت» من جانب آخر. كل ذلك «مع توجه جلى نحو تعميم الواقع عبر شخصيات مركبة» (لوناتشارسكى أ. جريدة «ليتراتورنايا جازيتا» ١٩٣١/٣/٢٩). وفى نهاية المطاف أدرك إبسن أن فضح حقيقة الصراع الذى يؤدى إلى التغيير الجوهرى فى العلاقات الاجتماعية لم يعد كافيا، ولذلك أعاد النظر فى مشاكل البطل الثائر. لقد تجسدت ملامح هذه النزعة فى أعمال مثل «البطة البرية» ١٨٨٤ و«روسمير شولم» ١٨٨٦ و«سيدة من البحر» ١٨٨٨.

إن مسرحية «البطة البرية» هى أكثر أعمال إبسن تعقيدا. فهو يصور فيها مجموعة من الضحايا الذين وقعوا فى فخ مقابلة حقائق الحياة مع المثل العليا الموروثة، بمجرد الكشف عن سر واحد، وهو يشير بذلك إلى أنهم ليسوا الوحيدين الضحايا ولكنهم نموذج يرمز بهم لهؤلاء الذين اعمتهم المثل المتوارثة عن إدراك حقيقة الحياة. فليس كل أصيل جدير بالبقاء. فالأب أكدال، بعد أن كان صيادا للدببة. اخفق فى تحقيق ذاته راح يقنع نفسه بأنه يقوم بدور الصياد فى حظيرة بها طيور وحيوانات أليفة، اقتناها بنفسه ليمارس هوايته المزعومة فيهم. وابنه هيلمر يدعى دور من يعد اختراع آلة تصوير ستفيد الناس. ولكنه يتحطم بعد أن يصدم بحقيقة كون هيدفيج، تلك الفتاة التى اعتقد أنها ابنته، ليست سوى ثمرة علاقة زوجته جينا بآخر. ليس هذا فحسب بل أن رفضه للابنة دفعها للانتحار. وبقدر حجم الإخفاق يكون حجم نتائجه الكارثية. فمادت الأرض تحت قدميه حتى أنه أصبح عاجزا حتى عن الخلاص من الحياة والزوجة مقهورة من الرجال بشكل عام، بل من المثل القائمة على أن المرأة سجينة قهر

الرجال. فتستسلم لمن تعمل عنده وتحمل منه طفلتها وترتعد فرائصها من مجرد فكرة الاعتراف لزوجها. أما الابنة التى عطفت على البطة البرية المصابة. نجدها قد سحقت تماما تحت وطأة الثقل العظيم الذى سقط فوق رأسها، وهو حقيقة أن ابيها ليس أباها. والأخطر من ذلك هو فقدانها لحبه دون أى إثم ارتكبته. وبالرغم من نصيحة جريجرز لها بالتضحية بالبطة البرية لاستعادة حب هيلمر، إلا انها لا تجد مفرا سوى أن تضحى بنفسها. تترك هيدفيج تلك الحياة التى لا يمكن التوفيق بين مثلها الموروثة وبين واقعها المعاش. ويكتمل الرمز فى النهاية المأساوية. بمقارنة البراءة المذبوحة الصامتة مع تلك البطة المجروحة البكماء. لقد فجر جريجرز قنبلة فيمن حوله يكشف السر. غير مدرك أنه «باستدعائه للمثالى» قضى على من يحبهم. ويحاول د. رلنج أن يثنى جريجرز عن عزمه بنظريته عما اسماه «كذبة الحياة» دون جدوى. ويفصح د.رلنج فيما بعد أن «كذبة الحياة تلك» يتعطل مفعولها امام حقيقة الموت» أن الرمزية التى استخدمها إبسن فى «البطة البرية» نرى تأثيرها على الكاتب الروسى انطون تشيخوف فى مسرحيته «النورس» أو «طائر البحر» ١٨٩٦، حيث رمز عن بطلة المسرحية بهذا الطائر البحرى.

وبالرغم من أن شخصية جريجرز فى «البطة البرية» لا تصرح بل تلمح بما تريد، وذلك التزاما بواحدة من خواص السلوك الأخلاقى فى العصر الفيكتورى الذى ينتقده إبسن فى أعماله، نراه فى أعماله التالية قد ابتعد عن هذه التفاصيل وانتقل إلى مرحلة التعمق فى كشف الصراع النفسى فبعد «البطة البرية» يعود إبسن ليتناول الفردية عند النساء، ويكتب مسرحيتين «روسمير شولم» و«هيدا جابلر» ١٨٩٠، ونجد أن الصراع لدى بطلتى المسرحيتين يتولد فى خضم معركة اثبات الذات. ويعتبر هذان العملان منطلقا لمناصرة المرأة، بالإضافة إلى ملاحظة تسامى الطرح النفسى عن مجرد رفض الأخلاق الفيكتورى فى شخصية هيدا جابلر وكذلك فى شخصية بطل «المهندس» أو البناء ١٨٩٢.

وقد يلاحظ العديد من المعاصرين تلك المواعظ المناهضة للأخلاق الفيكتورية والتبسيط الزائد، بل والقوالب المعدة سلفا فى أعمال إبسن قبل هذه المرحلة. ولكن مع القراءة الدقيقة لتطور إبسن فى هذه المرحلة، يتبين أنها مرحلة مفعمة بكل ما يثير الاهتمام من الاعتبارات الموضوعية فى جوهر وتفاصيل المواجهات الفردية. وإن كان

هناك بعض الشبه بين شخصية هيدا جابلر وشخصية نورا فى «بيت الدمية» فهيدا جابلر أكثر قوة وتعقيدا من نورا، وتعتبر «هيدا جابلر» من أكثر مسرحيات إبسن عرضا على خشبة المسرح، كما أن شخصية بطلة المسرحية المسماه باسمها، تعتبر من أكثر الأدوار مدعاة للتحدى فى فن الأداء التمثيلى، حتى بالنسبة للممثلات المعاصرات.

ولكن مواقف إبسن الإنسانية تجد لنفسها شكلا تعبيرا جديدا يتجسد فى نزع تاج الذاتية من فوق رؤوس الأبطال فى كل من «هيدا جابلر» و«البناء» و«جون جابرييل بوركمان» ١٨٩٦، أما «ايولف الصغير» ١٨٩٤ فيقوم الصراع فيه على أساس التقابل ما بين ما هو إنسانى وما هو أنانى فى الإنسان. أما فى عمله الدرامى الختامى «حينما نستيقظ نحن الموتى» ١٨٩٩ فموضوعها، محاكمة الفن المناهض للمجتمع المفرغ من الإنسانية.

بيد أن إبسن، وفى تلك المرحلة أيضا، لم يستطع أن يرى طريقة الخروج من واقع المجتمع البرجوازى الذى واصل انتقاده. ولم تسعفه إلا بالمطالبة بـ «الطوفان العالمى» و«ثورة الروح» و«الخلاص من كيان الدولة» وما شابهها من آراء. ولذلك فنراه ينتقل إلى الدراما النفسية. وبالتالى ينتقل من تصوير اللوحات العريضة للمجتمع إلى تحليل ظواهر منفردة للحياة المعاصرة.

وهكذا أبدع إبسن نوعا جديدا من الدراما التحليلية يحتل فيها تاريخ الشخصيات السابق على أحداث المسرحية مكانا مهما، فالأسباب الداخلية المخيفة هى المبرر المنطقى والمؤثر على أفعالها. وبالتالى فالتفاصيل الحياتية الصغيرة حازت عنده أهمية كبرى. وأصبح محرك الحدث فى المسرحية ليس تطور الموضوع بقدر ما كان الصراع الروحى للشخصيات. إن مضمون الواقع الذى حدده إبسن يتجلى بقوة مؤثرة فى الحوار المحدد والمفعم بالعقلانية والمكتوب بعناية فائقة والمتميز بالمعانى العميقة للكلمات.

لعل إبسن يتمتع بشهرة كونه ثانى اثنين من حيث تكرار عروض المسرحيات على خشبات المسرح فى العالم بعد شكسبير بل أن برنارد شو علق على الهجوم القاسى الذى تعرض له بعد عرض مسرحية «الأشباح» والذى قذفه منتقدوه فيه بأقذع الألفاظ، عبر عن رأى مغاير تماما، بل مؤازر لدرجة صادمة لمجتمع ذلك الزمان. كونه خلق دراما حية، تجسد لنا أشخاصا أحياء معاصرين لنا بسلوكهم سلوك من يعيشون على الأرض

بيننا، فى إطار الحياة التى نعيشها، وبلغة نستخدمها نحن فى حياتنا اليومية لقد استطاع إبسن أن يهز عرش قيم العصر الفيكتورى ويكشف زيف المظاهر الخارجية والنفاق المتفشيان فى عصره.

ويكاد يجمع نقاد المسرح المعاصرون على إعطاء «أبى المسرح الحديث» لإبسن، وذلك للأثر الكبير الذى أحدثه فى الفن المسرحى شكلا ومضمونا، فقد استطاع إبسن أن يستفيد من أساليب الكتابة المسرحية لدى أسلافه منذ سوفوكليس اليونانى فى القرن الخامس قبل الميلاد إلى يوجين سكريب الفرنسى فى القرن التاسع عشر وخاصة بناء المسرحية المتقنة الصنع التى ارتبطت بأعمال سكريب. كما أنه استطاع الاحتفاظ بعنصر التشويق والمفاجأة وغيرها من العناصر التى تجذب المشاهد لما يحدث على خشبة المسرح. واستطاع إبسن أيضا أن يجعل لنفسه أسلوبا دراميا متميزا وهو ما يسمى بالمنهج الانقلابى بمعنى أن تبدأ المسرحية بموقف فى الحاضر ثم تتوالى أحداث من الماضى لتنسج النهاية المأساوية لأبطال المسرحية.

لقد أثر إبسن تأثيرا كبيرا على تطور الدراماتورجيا الواقعية والثقافة المسرحية فى العالم كله. ونجد تأثيره بشكل ملموس فى إبداعات كل من ج.هاويتمان وب.شو وم.جريج وا. ميللر وج بريستلى وكتاب مسرح كثيرين غيرهم: كما ساعدت مسرحيات إبسن على تكوين مبادئ فكرية جمالية لممثلين عظام ولفرق مسرحية كبيرة فى البلاد الإسكندنافية وألمانيا وفرنسا وأمريكا وإنجلترا وإيطاليا وبولندا. ومازالت تعرض أعماله على خشبات مسارح العديد من بلاد العالم.

ومنذ إبسن، أخذ الفرق يتضح أكثر فأكثر، بين التسلية والجد فى الدراما. ومازلنا نعيش إأر إبسن فى المسرح حتى اليوم. وأهم ما يحتسب لإبسن حقيقة، هو استخدامه لأسلوب جديد تماما يتسم بالجرأة فى طرح أفكار ومشكلات لم تقدم على خشبة المسرح من قبل. كما أن تناوله لتفاصيل الحياة العصرية بعناية لا تخفى، لم يتعارض مع معالجته لأفكار إنسانية عامة، كالصراع بين الفرد والمجتمع وبين الواقع والخيال وبين المثالية الحقيقية والمثالية المزيفة. هذا ما ضمن استمرار الاهتمام والاحترام لأعمال إبسن وهذا ما سيضمن لها الخلود.

وحين عاد إبسن إلى خريستيانا (أوسلو الآن) عام ١٨٩١، لم تكن النرويج هى تلك النرويج التى غادرها منذ ٣٧ عاما. لقد لعب إبسن بالفعل دورا عظيما فى تلك



التغيرات التى طرأت على المجتمع فى بلده وشاهد بنفسه العصر الفيكتورى يجر قدميه حاملا عصاه على كتفه تاركا وراءه بدايات العصر الحديث الفتى ليس فقط فى مجال المسرح، بل فى كل مناحى الحياة.

عاش إبسن عدوا للزيف والنفاق ممزقا لكل الأقنعة ومحطما لكلا الأصنام. بل أنه كان لا يستكين لفكرة أو عقيدة سياسية، فكان أعصارا ترك بصماته على الحياة الفكرية والإبداعية لأجيال بعده.

توفى إبسن فى ٢٣ مايو ١٨٩٦، بعد ما عانى من أزمات صحية عديدة، ويحكى أن ممرضته قالت لأحد زواره وهو يعود أثناء مرضه: «إنه أفضل قليلا مما كان». فرد هو مهمهما: «على العكس» ، ثم أسلم أنفاسه.

ومن يزور قبر إبسن يجد نقشا دالا على من يرقد فيه: يد ترفع مطرقة■

قراءة فى كتاب

الثائر، الملعون، المؤسس:
الأعمال الكاملة لأنسى الحاج بمصر

فاطمة ناعوت

ومَنْ ذا بمصرَ من الشعراءِ/ ولا يحتمون بأنسى الحاج؟ أما الشعراءُ المصريون الذين اقصد، فالجدد التسعينيون وما قبلهم وصولا إلى المجددين من جيل السبعينيات. مع الاعتذار طبعًا للمتنبى مرتين. مرةً لأننى غيّرتُ عَجُزَ بيته الشعرى الذى يشاكسُ مصر، وبعضَ صدرِه، ومرةً لأننى توسّلتُ بيتَه، وهو من هو من فحول شعراء العمود، لأبدِىَ امتنانَ الكثير من شعراء مصر لكبير "الملاعين" ممن شقوا طريقًا شعريًا مغايرًا لطريق أبى الطيب المتنبى. اقول "مغايرًا" ولا أقول "مضادًا". أولا لأن التراثَ لا يُضاد، وثانيًا لأن كليهما فنٌّ، والفنُّ لا يضادُّ الفنَّ، قياسًا على "الحقُّ لا يضادُّ الحقَّ"، حسب ابن رشد. وكيف لا نعتذر للمتنبى وقد هجرْنا هيكلَه ورفعنا عصا العصيان فى وجه ديانته كافرين بها واخترنا السيرَ فى ركْب عُصبة من الثوّار المارقين العاصين المنشقين عن تراث السلف الصالح من رواد جماعة شعر مثل يوسف الخال وأنسى الحاج وأدونيس والماغوط وشوقى أبى شقرا وغيرهم؟ الَم يقل فيه انطوان معلوف: "صحيحٌ أن انسى الحاج نافخٌ فى مزمار نبىّ ولكنّه ثائرٌ، وصحيحٌ إنه مترسل للحرية، لكنه التزم الكهانةَ فى هيكل الشعر الحديث، وصحيح إنه برىءٌ، لكنه ممّن سفكوا دمَ الشعرِ التقليدىّ ولم يغسلْ يديه من دمِ هذا الشعر الذى قد لا يكون صديّقاً". أما نحن، شعراء مصر الجدد، فأقلُّ حظًا من شعراء لبنان وسورية، لأننا لم ننشأ فى حضن آباء شعريين كهؤلاء الملاعين الثوار ليباركوا جنوننا الخاص، بل أن آباءنا من الشعراء

المصريين سلفيو النزعة حتى النخاع. حتى هؤلاء الذين ثاروا على (القديم جدًا) فى وقت ما، غدوا الآن حماةَ القديم (من دون "جدا"). ومن ثم لن يعترفوا بنا كشعراء إلا بعدما نغدو قرب النهايات ربما. ولهذا قلتُ ما قلتُ فى عَجُزِ بيت الشعر الذى استهللتُ به المقال. فمَنْ مِنْ شعراء مصر الجدد لم يحتمِ بأنسى الحاج، وبيانه التأسيسىّ عام ١٩٦٠، من البطش السلفىّ الذى يمارسه ضدنا شعراؤنا الرواد الذين مازالوا يتعبدون فى هيكل العمود الفراهيدى أو فى زاوية تفعيلاته الخماسية والسباعية، فى أفضل الحالات!

وأما المناسبةُ فإهداءُ الشاعرِ اللبنانى الكبير أُنسى الحاج، أحد حُماتنا، مصرَ أعمالَه الكاملة وصدورُها عن الهيئة العامة لقصور الثقافة فى ثلاثة مجلدات، ربتْ على الألف صفحة. وأنسى الحاج أشهرُ من أن نقدم نبذةً عنه، سواء للقارئ المصرى أم العربى، لكننا نفعل لكى نشير إلى البيئة التى احتضنته صغيرا فجعلتْ منه أحد كبار المتمردين الذين سيشقون عصا الطاعة فى وجه السلفية والتصنيم ليغدو من كبار الثائرين، فى هدوءٍ، ضد هؤلاء المُرتعبين المُتطيّرين من المستقبل، المحتمين بأمن الماضى وجاهزيته. ولد أنسى الحاج عام ١٩٣٧ لأبوين مثقفيْن، هو ابن المترجم لويس الحاج، وتعلم فى مدرسة الليسية الفرنسية بلبنان. بدأ فى نشر أعماله الإبداعية والبحثية وهو بعد صبىٌ فى المرحلة الثانوية، ثم دخل عالم الصحافة محترفًا قبل أن يتم العشرين من عمره فعمل بجريدة "الحياة" ثم "النهار" اللبنانية كمسؤول عن الصفحات الأدبية، ثم رئيسًا للتحرير. وإليه يعود الفضل فى إصدار الملحق الثقافى لجريدة النهار عام ١٩٦٤. كما أنه أحد مؤسسى مجلة "شعر" عام ١٩٥٧ مع يوسف الخال وأدونيس. أما فى مجال الترجمة فقد أضاف للمكتبة العربية العديد من الترجمات العربية لمسرحيات دورنمات وشكسبيرَ وبريخت وكامو وغيرهم.

أجزاءٌ ثلاثة إذن صدرت فى مصر مؤخرًا هى محصلة نتاج أُنسى الحاج الشعرية والتأملية الفلسفية لحد الآن، باستثناء "كلمات كلمات كلمات".. الجزء الأول يشتمل على دواوينه الثلاثة الأوَل: "لن" ١٩٦٠، "الرأس المقطوع" ١٩٦٣، "ماضى الأيام الآتية" ١٩٦٥. وبالطبع التقدمة التأسيسية المهمة التى صدّر بها أنسى الحاج ديوانه "لن" الذى حمل على غلافه، لأول مرة فى تاريخ الأدب العربى، عبارة "قصيدة نثر" وصدر عن دار "مجلة شعر" فى خريف مطلع ستينيات القرن الماضى. الجزء الثانى يضم الدواوين

الثلاثة التالية: "ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة" ١٩٧٠، "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" ١٩٧٥، "الوليمة" ١٩٩٤. أما المجلد الأخير فجمع كتابيْه النثريين "خواتم(١)، و"خواتم"(٢) الصادرين عام ١٩٩١، ١٩٩٧ بالتتابع. ويمثلان تأملاته الفلسفية والوجودية التى جاء بعضها مكثّفًا وموحيًا، وبعضها الآخر شارحًا محلّلاً. كتب الحاج هذين الكتابين إثر تشككه فى موات "الكلمة" أو خفوت طاقتها فى هذا الزمن الرقمىّ الصارخ بعبثيته وبرمجياته، وهما محاولة منه للبحث عن لغة جديدة "تختصر كل شىء"، بتعبير رامبو، كما جاء فى مقدمته كتاب: خواتم(١). والشاهد أن فارقًا هائلا يمكن رصده بين هاتين المقدمتين: مقدمة ديوان "لن"، ومقدمة كتاب "خواتم". هذا الفرق، الذى سنفصله لاحقا، جاء على مستويىْ الشكل والمضمون. أما المقدمة الأولى فكتبها الحاج عام ١٩٦٠، وكانت، ولا تزال، تعدُّ البيانَ التأسيسىَّ الأولَ الذى دشنت به جماعة "شعر" عصرًا شعريًا جديدًا يحتفى بقصيدة النثر العربية ويؤسس لها، مُطالبًا السلفيين من المهاجمين أن يتحرروا من وطأة الطوطميات والتصنيمات والاستنامة الرخوة للجاهزية التى هى ضدٌّ للفن فى جوهره، وأن يفسحوا المجال لغيرهم من الشعراء المتمردين القلقين الذين يفهمون أن الفنَّ، أى فنٍّ، فى جوهره العميق ثورةٌ على القارّ المطمئن. وفيها شرحَ الفرق، والعلائق، بين النثر وبين الشعر، ثم بين الشعر وبين القصيدة. مبينًا أن أواصرَ وروابطَ وتقاطعاتٍ كثيرةً تربط بين الشعر والنثر ويشهد على ذلك التراثُ القديم. لأن كليهما، الشعرَ والنثرَ، حفرَ بقوة ونهلَ من حقل أخيه، ففى بعض الشعر نثرٌ مثلما نجد الشعر فى كثير مِن النثر. فيما القصيدة شىء آخر غير الشعر. فالقصيدة هى العالم المغلق الذى يسعى الشاعر إلى خلقه من خلال الشعر. وتكلم عن الأوزان الخليلية التى رَهَنَ السلفيون الشعرَ بها بوصفها قالبًا كان صالحًا لشاعر كان يصلح لها، وهى ابنة عالم يناسبها وتناسبه، لكن العالم يتغير وهو ما لا يدركه المحافظون المحتمون بالماضى. ثم راهن بقوة على قصيدة النثر بوصفها ابنةً شرعيةً لهذا الزمن خليقته وحليفته ومصيره. وأنها تحقق سعى الشاعر التوّاق إلى المطلق واللانهائى. وكان أنسى الحاج، فى مقدمته العميقة تلك، ذا حدس سبّاق فيما يخصُّ مستقبل قصيدة النثر بعد عقود من كتابته البيان. وكأنه يقرأ المستقبلَ، الذى غدا الراهنَ الذى نَحياه الآن، باعتبار الزمنْ الذى كُتبت فيه هذه المقدمة عام ٦٠، حين تكلم عن راكبى الموجة الذين سيكتبون الخاطرة والنثر الفنى ظنًا

منهم أنهم يكتبون قصيدة نثر، فيما أكّد أن قصيدة النثر عملٌ فنيٌ بالغُ الصعوبة وهى إنما "عمل شاعر ملعون". وطالب المحافظين بأن يعطوا لهذا الوليد الغضّ الطريّ الفرصةَ لينمو بدلا من الحكم بوأده قبل أن يستوى على عوده، قائلا إن سنتين من عمر التاريخ لا تكفيان للحكم على جنس أدبى بالنجاح أو بالفشل ولذا فعلينا الانتظار قليلا. لكن الحاج لم يكن يعرف أن بلدا كمصر ستظل تعتبر قصيدة النثر كائنا لقيطًا (!) حتى بعد مضى قرن على ميلادها الفرنسى، وخمسين عاما على مولدها عربيًا فى لبنان، بل بعد مضى ما يقارب العقود السبعة إذا ما اعتبرنا الإرهاصات الأولى الخجلى لها فى عشرينيات القرن الماضى عند حسين عفيف وغيره! كثيرةٌ هى الأفكار المهمة التى يجب أن نتوقف عندها حال الكلام عن مقدمة ديوان "لن"، ومن الصعوبة بمكان الوقوف عليها جميعها. على أننى سأشير فى الأخير إلى رأيه المهم حيث يقول: "فى كلّ شاعرٍ مخترعُ لغةٍ، (...) الشاعرُ الحرُّ مطلقٌ، ولغةُ الشاعر الحرّ يجبُ أن تظلَّ تلحقَه، (...) الشاعرُ لا ينامُ على لغة."

اما مقدمة كتاب "خواتم (١)"، التى كتبها انسى الحاج فى ربيع ١٩٩١، فنحتْ نحوًا مغايرًا تمام المغايرة عن المقدمة الأولى. فبينما كانت المقدمةُ الأولى تبشيريةً مُستقبلَةً، بفرح، مولودًا جديدًا طريَّ العود واعدًا بالثبات والثبوت والنجاح، مؤمنةً بالقادم مراهِنةً عليه، بدا لى بالمقدمةِ الثانية مسٌ من الكفر بالقادم ويأسٌ من الرهان على أحصنةٍ أثبتت شيخوختها أمام ميكنة عصر مبرمج آلى استهلاكيّ المنزع. أما الحصان الذى خيّب ظنّ انسى الحاج فيه، بعد رهان طويل عليه، فهو "الكلمة". ينعى الرجلُ، الذى الحرفُ صِنعَتُه، الكلمةَ ويؤبِّنُها فى مقدمة بدت لى عدميةً يائسةً كافرةً بالقادم. يقول: "هل افلتتِ الظواهرُ والحقائقُ من محيط الكلمة وبات الواقعُ يُلمس خارج لغاتِها؟ ألم تعد الكلمات تبلور الحقائق وتبدعها؟ هل حلّت الرياضياتُ محلَها؟ والإحصاء والحفظُ الإلكترونىّ؟ هل أصبحتِ اللغةُ تَنْبتُ من اللغةِ لتُنجبَ لغةً دون أمل بأن تُفضى كل هذه اللغات إلى شىء خارج حلقتها المفرّغة؟ (...) بين الأمية الجديدة، المقنعة بحجج السرعة والتكنولوجيا والمدنيّة السمعية البصرية، والانحطاط العضوى الذى يفترس اللغةَ، تصل هذه إلى حافة الاضمحلال." وعند هذا المقطع من المقدمة تلبستى فزعٌ. فزعٌ مزدوج. فزعٌ وجودىّ وفزعٌ عملىّ. فأما الوجودىُ فيصيبنا حين نلمح اليأسَ فى عيون القادةَ والزعماء ممن نعوّل عليهم أن يرفعوا عنّا اليأس والجزع.

وهذا أنسى الحاج أحد حُماتنا بدأ يفقدُ الإيمانَ بالكلمة وجدواها! ففيمَ نكتبُ نحن؟!
وأما الفزعُ العمليّ فمردّه إيمانى بحدْس هذا الرجل، فضلا عن حدس الشاعر الذى يمتلكه أصلا، وإذن اللغةُ إلى زوال حقًا؟ ففيمَ وبمَ ولمَ نكتبُ نحن؟ ويتأكد لى حدس أنسى الحاج لأنه كتبَ هذه المقدمة "اليائسة" فى مطلع تسعينيات القرن الماضى، ليكتب بعده بعقد كامل ديفيد كريستال، أستاذُ الألسنيات واللغويات بإحدى جامعات أمريكا، كتابا بعنوان "اللغة والإنترنت" " الذى صدر
عن جامعة كامبريدج عام ٢٠٠١، أى بعد كتاب الحاج بعشر سنوات، ويحمل نفس مضمون مقدمة أُنسى الحاج. متخوّفًا من اضمحلال اللغة الإنجليزية بفضل استشراء الرقمية ولغة الحواسيب والانترنت. على أن كريستال كان أكثر تفاؤلا وذهب إلى أن ذلك إثراءٌ للإنجليزية ولا خوف هناك، إثراء من شأنه خلق لغةٍ جديدة سماها "اللغة الثالثة"، باعتبار الأولى هى الإنجليزية الفصحى، والثانية هى الإنجليزية الدارجة. على أن تفاؤل كريستال لا يعنينى بقدر ما أحزننى تشاؤم الحاج بوصفه أحد عرّابينا نحن الشعراء الجدد الذين لا نقبل من حُماتنا إلا أن يزودونا بالأمل كما فعل بمقدمته الأولى عام ١٩٦٠. هذا اليأسُ خليقٌ بالسلفيين الدوجمائيين الذين يقتلوننا كل يوم ولا يقبلون فينا عزاءً، بينما هو، اليأسُ، ترفٌ لا يمتلكه أصلا تنويريونا وحامونا.
لكن، دفعًا لليأس من قلبى، ألا يحقُّ لى أن أناقض نفسى لأسأل: هل حقًا يمرُّ هذا الرائد الجميل بحال نكوص "إيمانىّ" وارتداد عن تبشيريته الأولى؟ هل يمدُّ يده الآن ليستردَّ منّا، نحن المحتمين به، منحته التى منحنا قبل خمسين سنة؟ هل يكفر بما جعلنا نؤمن به ويتركنا دون قِبلة نولىّ شطرها وجوهنا؟ هل هذا هو الأقرب للمنطق؟ أم أننى لم أكن فى تحليلى إلا أحاديةً ضيقةَ النظر فقيرة القراءة؟ لماذا لا يكون الأمران اللذان ظننتهما نقيضين إلا وجهين لعملة واحدة؟ لماذا لا يكون ما بدا لى يأسًا وكفرا إن هو إلا أحد ألوان تقلّب نفسٍ كبيرة يمتلكها شاعرٌ كبير ربّى عقلَه على تقليب الأمور علّى وجوهها التى لا تتشابه إلا لتختلف، ولا تختلف إلا لتتشابه؟ أليس الأبيضُ أسودَ فى أقصاه، كما الأسودُ أبيضُ فى أدناه؟ ألم يعلمنا ماركس أن أقصى اليسار هو أقصى اليمين؟ مثلما علمنا هيراقليطس أننا لا ننزل النهرَ الواحد مرتين؟ فلماذا أطالب الرجل بأن يقول الرأى ذاته لنصف قرنٍ؟ حتى ولو كان القائلُ بالنسبة لنا هو بروميثيوس السارق لنا شعلة التجديد؟ بل لماذا لا يكون الرأيان فيهما من الرهان على

الجديد الشيءَ الكثير حتى وإن بدت لى مقدمته الثانية عكس هذا؟ ثمة حجرٌ كريم اسمه "الكزاندريت"، ربما نسبة إلى الإسكندر الأكبر، فى كل ساعة من ساعات النهار يشعُّ انعكاسات ضوئية ولونية متباينة تبعا لكم الضوء الساقط عليه وزاوية السقوط. أفليس الشاعرُ أشبه بهذا الحجر الكريم سيما إذا كان بحجم أنسى الحاج؟

هكذا اختلفتِ المقدمتان مضمونيًا. ولو ظاهريًا. أما أسلوبيًا فالمفارقة أن المقدمة الأولى التبشيرية جاءت إبلاغية إيصالية مباشرة لا مجاز فيها كثيرا. ربما لأن هدفَها إيصالُ رسالة محددة تُطوّب النصَّ الجديد وتدفع عنه غلواء المحافظين. أما المقدمة الثانية اليائسة فجاءت شعريةً إبداعية كأنما هى قصيدة نثر مطولة كتبها شاعرٌ حزين كمرثية فى معبودته التى تحتضرُ على مرأى منه ومسمع: الكلمة. وأما المفارقة فمتأتية من أن الأولى كانت مقدمةً لديوان شعرى، بينما الثانية مقدمةً لكتاب تأملىَ وجودىَ يقترب من الحِكَمية والفلسفة.

جاءت قصائد الدواوين الستة لأنسى الحاج على أنحاء مختلفة من حيث طبوغرافية توزيع أسطرها على الصفحة. بعضها جاء مقطَّع الأسطر مثل قصائد الشعر الحر حيث التقطيع السطرى يلتزم إما اكتمال المعنى وإما تبعًا للإيقاع الموسيقى الذى يتغياه الشاعر، بينما اعتمدتْ قصائدُ أخرى الشكلَ الأفقىَ للقصيدة الفرنسية من حيث انتشارها على السطر الكامل كأنها قطعة نثر عادية.

أما المقارنة بين "لغة" مقدمة ديوان "لن" وبين "لغة" قصائد أنسى الحاج، أى المقارنة بين أنسى الحاج الناثر وأنسى الحاج الشاعر فتحمل وتشرحُ، المقارنةُ، رسالةَ الرجل كاملةً. الفارقُ بين لونين من الخطاب: أحدهما إيصالى إبلاغى عاقل، والثانى إبداعىَ بلاغىَ فنىَ محمول على كف الجنون. نرصدُ فى الخطاب الأول رصانة اللغة واحتراما تامًا للأجرومية اللغوية صرفيًا وتركيبيًا وحتى سيموطيقيًا من حيث أدوات الترقيم وانتظامها وانضباطها بالمسطرة كما نقول بالمصرى-. فلا الاعيبَ لغويةً ولا مجازات معقدة ولا خروجات عن اللغة التبيانية التى "لا غبّار عليها". بينما فى الخطاب الآخر، الشعرى، يبدأ الفنُّ الذى "غبارٌ عليه أىُّ غبار". إذ نرصد التمردَ على انتظامية اللغة وسَوْسًا لها واجتراحا لرتابتها واختراقًا وتفجيرًا لقانونها الأجرومىَ الرتيب. هذا، وإن ظلَّ ميزانُها النحوىّ والصرفىَ محترمًا وسليمًا، بوصفه عمادَ اللغةِ ونسيغَها الذى لا يُمسّ وإلا قُوّضت اللغةُ من أساسها. وهنا رسالة أخرى من أنسى الحاج لقارئه، مفادها

ان قصيدةَ النثر وراءها فكرٌ ورؤى ورسالةٌ أيديولوجية وإن طرحتْ عن ثوبها الأيديولوجيات. قصيدة النثر ليست مجرد شكل جديد للقصيدة، وليست أيضا ثورةً على الوزن الفراهيديّ، بقدر ما هى ثورةٌ على صنمٍ أحاديّ الرؤية فقيرِها. صنمٌ اسمه "قداسة اللغة" وَضعَ للعربِ، أو وضعَه العربُ بأنفسهم لأنفسهم لكى يعبدوه. بينما اللغةُ براءٌ مما يصفون. إن المحبَّ الحقيقى للعربية، وأنا إحدى المفتونات بها، لابد أن يؤمن أن اللغة كائنٌ حيٌّ يولد ويعيش ويتنفس ويموت أو تموت بعض خلاياها ليولد غيرُها. أذكرُ فى حوار بينى وبين القاص الإنجليزى جون ريفنسكروفت أن قلت له نحن كعرب نقدّس لغتنا فماذا عنكم أيها الإنجليز؟ سيما بعدما استبدلتم بالشكسبيرية القديمة لغةً حيّة معاصرةً أكثر حيوية وبساطة. فأجابنى: "إن اللغة ليست مقدسة فى ذاتها، لكنها تشبه شجرة الميلاد، هى رمز وحسب للقداسة، لكن بوسعنا أن نضيفَ إليها ونقصَ منها حسب معطيات الضرورة". شعرُ أنسى الحاج، وقصيدة النثر بعامة، ثورةٌ على "الداء العربى" حسب عنوان كتاب شريف الشوباشى. الداء العربى الذى احترف الأحاديات والثنائيات وأغفل ما بينهما. الداء الذى يجعلنا نخلق صنمًا من التمر لنعبده ناسين أننا صانعُوه، ثم نلتهمه بليلٍ بعيدًا عن عيون الناس. الحبُّ لا يعنى العبادة، الحبُّ برأيى شيءٌ أرقى لأنه يقوم على ندية صحّية تنعش الحبَّ وتنزع منه الرهبة. وحبُّ اللغة لا يمنع اللعبَ بها واللعبَ معها، سوسَها حينًا والخضوعَ لسطوتها ودلالها حينا. سنرصد بجلاء هذا اللعب والتفجير اللغوى فى شعر أنسى الحاج حين يأتى بجمل غير مكتملة كما فى قوله:

"سأطبعُ كتابًا

ليعرفوا أنكِ

سأطبع كتابًا

ليقولوا عندما يفتحونه:

"كنا نحسبه شخصًا آخرَ"

سأطبعُ كتابًا

ليقولوا عندما يغلقونه:

لم نكن نعرف أنه

كنا نظن أنه

سأطبعُ كتابا

لأن عينيك لأن يديك

سأطبعُ كتابا

لأنى لا اصدق."

هذه الجمل المبتورة لم تبتسر المعنى ولم تلغه، بل كثرته وأثرته. شيءٌ يشبه هدمَ الحائط الرابع فى مسرح بريخت لكى يتفاعل النظارةُ مع الممثلين. هنا القارئ سيكمل النصَّ بدلالات لا نهاية لها. كأن لسانَ حالِ الشاعر يقول: أنا لم أعد نبيًا أعلم الغيب، بل أنا حائرٌ مثلك أيها القارئ! مثلك أبحث عن المعنى، مثلك أسألُ ولا أصلُ، وهنا مكمنُ جمالى كإنسانٍ، مكمنُ اكتمالى هو النقصُ.

وفى قصيدته الجميلة "قبل أن يموت" يقول الحاج:

"من الآن فصاعدًا

لا تضحكوا

إن أخطأ فظنَّ

أن حبيبتَه

هى حبيبتَه!"

أما سرُّ عبقريتها برأيى ان الجملة الأخيرة أيضا غير مكتملة. كانت تكتمل لو قال: "أن حبيبتَه هى حبيبتُه." فلو تأملنا تنضيد الأحرف سنكتشف ان خبر "أن" غير موجود. فكلمة "هى حبيبتَه" الأخيرة ليست خبر "أن" بل هى تكرارٌ لاسم "أن"، والدليلُ نصبُها أيضًا بدلا من رفعِها.

وفى قصيدة "يكتب ويقرأ" يقول:

"كانت يدٌ

كانت يدان

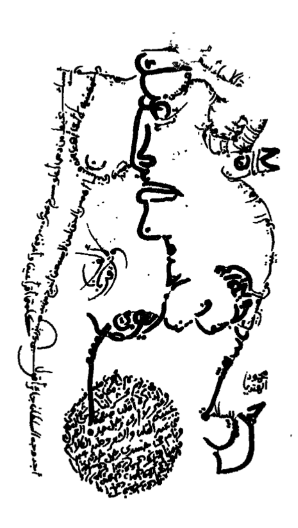
كانت يدان صغيرتان

لم تفعلا غير الظلِّ

والثلج

والجمر

(...)



كانت عينان

لم تفعلا غير السجن"

ليس سوى الشعر، وليس سوى شاعر جرئ "ملعون" بوسعه أن ينسب الفعلَ "يفعل" إلى الظلّ والثلج والجمر، وهى أشياء لا "تُفعل" بل هى موجودةٌ، أو فى أحسن الأحوال "تُصنَع" لا تُفعل. والأمر نفسه منطبقٌ على مفردة "السجن"، الذى لا "تفعله" إلا "عينان" لا تراهما سوى عينى شاعر "غوّاص" يفهم المعنى الصحيح "الصحىّ" لمصطلح "تفجير اللغة"، بمعنى محاولة استخراج طاقاتها الخبيئة من خلال تراكيب طازجة جديدة لم يكشفها الأقدمون بعد، فى لغةٍ هى كـ "البحر فى أحشائه الدرُّكامنٌ" ينتظر غواصينَ جدداً لا يُسألون عن الأصداف ■

بـــــــلادى

غادة نبيل

بلدى هى بلد التعديلات الدستورية والنتيجة الـ ١٠٠٪.

بلدى أحمد عز وصفوت الشريف ود. زكريا عزمى ود. فتحى سرور. بلدى بلد من لا يموتون فكل من يموت هو من نريده ويستحق أن يعيش.

بلدى هى التى يمنح نظامها مهندس إحدى أظلم صور الاستعمار التى عرفناها - وهو (الجنرال أو لا أدرى رتبته) جونى أبو زيد وساماً لتكريمه.

نكرم أبا زيد بقدر تصرفه عكس اسمه الذى ينحدر من منطقتنا العربية.. لأن الأمريكان جعلوه سيدنا أبا زيد. نكرم من يحتل العراق باعتبار الاحتلال والاستعمار هوالأصل وصاحب الحق ونحن الضيوف الثقلاء وبتكريمه نكفر عن وجودنا.

يبدو الأمر كما أن الأنظمة العربية كانت تنتظر بلهفة سقوط نظام صدام حسين البعثى ولو بثمن سقوط العراق والأمة.. ذلك الاحتلال الذى تواطأت على اسقاطه أغلب الأنظمة العربية المحيطة بالعراق بالدعم المباشر فى مساعدة الغازى أثناء تنفيذ الهجوم والقواعد العسكرية التى ينكرها الجميع أو لاحقاً بعدم التفوه بكلمة حق أكثر من مقولة «ليختار الشعب العراقى حكومته» والمشفوعة دائماً بتذييل اعتذارى مسبق «دون تدخل الدول القريبة فى المنطقة» وعليه يكون الوجود الأمريكى فى العراق هو الطبيعى بينما الوجود السورى أو الإيرانى هو الاحتلال أو التدخل الخارجى المفسد لما صارت أمى تصفه - عن حق - «بالسلخانة» اليومية فى العراق النازف.

لهذا كانت حالة الامتنان الجماهيرى عندما تفوه حكام السعودية فى القمة العربية الأخيرة واصفين الاحتلال الأمريكى بحقيقته - احتلال.

وبلدى هى التى يكشف لها الصهاينة فى جرائدهم يوماً بعد آخر ان الآلاف من

مواطنيها - الجنود والضباط - دفعوا حياتهم بأبشع صور التعذيب والقتل وهم آسرى في حرب ١٩٦٧. ونجرى على صحف المعارضة المصرية لنشاهد ما لا نتحمله عن شهدائنا الأبرار وهم يتعذبون، وهم عزل.. ويمثل بهم أحياء وأموات على أرض بلدهم سيناء ونحن نبتسم فى كل صورة لنا مع الصهاينة الكلاب حين يفعلها نيابة عنا وعنوة نظام لم نختره، وتعود أن يختار لنا كل شيء..

ولتطفحوا يا مومياوات .. ألسنا كذلك، ومن زمن؟

لا نجد شارعاً واحداً فى عموم عاصمة مصر يصلح لا هو ولا رصيفه للمشى. القذارة تدفنك وتسقط عليك أو تقتحم أنفك وانت سائر وعمال النظافة جماعات حكومية من المتسولين، هم أنفسهم بحاجة ملحة لكورس نظافة أو للكنس من المنظر.

الناس.. كلنا .. كل الناس هنا يقبلون بأى شيء ويأكلون اى شيء ويتنفسون اى شيء ويشاهدون ويسمعون اى شيء.. جموع من السائمة (وأنا بينهم ومنهم) أرتعب من فكرة قبولهم / قبولنا لأى قيادة خائنة قادمة.

لقد ماتوا..

اقول لنفسى سيثورون يوماً لكنهم موتى ويحضرنى نقد شاعر جزائرى ومترجم عاش وعمل فترة فى مصر وأنا أحدثه عن العنف فى بلده فأخبرنى كيف ادت كلمة أحد قيادات الجماعات الدينية فى التليفزيون الجزائرى ذات يوم عن الحجاب إلى رد فورى اليوم التالى. خرجت أكثر من ٣ آلاف امرأة وفتاة جزائرية سافرة إلى شوارع الجزائر العاصمة فبهت الذى أراد أن يطغى ويفرض.

أما نحن فى مصر - على قولته - فدفعنا وندفع ثمناً باهظاً متعاظما لشيء اسمه - الأمن.

لكن هل معنى ذلك، اى رعبى أو - آسفة - حتى نفورى من شيوع وشكل النقاب الأسود غير الإنسانى الذى بدأ يغزو النوادي الرياضية الاجتماعية للنخبة أيضاً وليس فقط فى مترو الأنفاق اليومى، هل يعنى هذا أن أقبل أن يحاكم مواطن مصرى من الإخوان المسلمين أمام المحاكم العسكرية، أو ان تصادر امواله وأموال اللى خلفوه، حرفياً - الآباء والزوجات والأبناء والأعمام والأخوال؟.

ما هذه الاستحداثات غير القانونية التى ضموا إليها قباحات كثيرة ليس اقلها قانون الإرهاب ليدمجوها كباقة عدوان إلى جسم الدستور المسرطن الآن كخبز اغلب المصريين كما تفيدنا الصحف والذى نشم فيه كالعادة رائحة أمريكية كريهة؟

وقضية جامعة الإسكندرية زائد إلغاء القانون الذى يقضى بأن تعامل مبانٍ معينة على أنها آثار فلا تهدم أو تباع بهدف تقنين حالة من الاستباحة لكل قيمة جمالية معمارية، أخلاقية (ولكن ليس على الطريقة الإخوانية)؟

منطقة وسط البلد - بما حول السفارتين الأمريكية والبريطانية وحول النقابات المناكفة كنقابتى الصحفيين والمحامين وصدفة تجاور مقار بعض الأحزاب.. هذه المنطقة شاملة المتحف المصرى بترسانته تشعرك أن مصر أعلنت الحرب التى لم تحط أوزارها بعد.. حرب على المواطن الذى يشعر فى كل خطوة وعند محاولة انجاز أية معاملة فى أية مصلحة حكومية على الخصوص ولو كان ارسال تلغراف تعزية بما يقتضيه من كتابة رقمه القومى ثم مراجعة موظفى هيئة الاتصالات للبطاقة بأيديهم وأعينهم حسب التعليمات ولو كانوا حفظوا وجهك..

أقول يشعر المواطن فى هذا أو هو يدخل أى مبنى أو صرح أو مؤسسة أو مجرد وهو يحاول الجلوس دقائق فى حديقة عامة.. يشعر أنه مجرم أو مشروع مجرم.

أنت دائماً مواطن مشبوه، مشروع إرهابى محتمل أو متعاطف مع أحد المغضوب عليهم بمجرد كونك مواطن لأن ذلك يضعك فى خانة المفعول به وبالتالى «المضار» وبالتالى «المعارض» ولو الصامت وهم قد يغفرو صمتك على مكنوناته كما حلا لنا أن نتصور فى ظل الطوارئ السابقة التى كان اسمها يطمئننا إلى موقوتيتها والتى لم تعد بالطبع طارئة وبعد العشرة ما استتبت وعرفنا بعض كان لابد من تزويجها أى الأستاذة طوارئ بالأستاذ دستور زواجاً شرعياً لا عرفياً.. ليحميها. هكذا يتأكد يوماً بعد يوم أن حكامنا لا يروننا وهى ظاهرة تشيع فى إفريقيا إجمالاً ونخص بالذكر الدول العربية فى القارتين وبعض الدول الإسلامية فى آسيا.

إن الشعب المصرى بالنسبة للسلطة الحالية فى مصر ومن سيأتى بعدها (لو كان من رحمها) .. شعب مشفر كالقنوات والفضائيات المشفرة. ولكنه أيضاً شعب اختار «التشفير».. أمام من اختاروا لإرادته التزوير، بل التزوير الفج كما فى الاستفتاء الغرائبى الأخير على تعديلات هزلية لا يريدها احد فى دستورنا.

أفرحتنى لافتة تحت كوبرى الدقى وتكررت تحته بمناسبة ما لم أكن أعرفه وهو ما يسمى بعيد الجيزة القومى ٣١ مارس إذ تقول: «ذكرى ثورة أبناء الجيزة ضد الاحتلال البريطانى عام ١٩١٩ وهجوم أهالى نزلة الشوبك على قطار للقوات البريطانية».

كان هذا قبل الموت . لكن هل يمكن أن يفاجئ الشعب نفسه؟

استمتع بثقافة سائقى التاكسى فى مصر من حجم الوعى والحكمة حتى لدى الأمى منهم. وأستمد من هذا مدداً وأملاً نفسياً على تركيبة شعبى الذى يستخف حكامه بذكائه.

مرة مع سائق تاكسى لا أذكر من بدأ الكلام وهو كالعادة يتكلم عن المعيشة وطفح الهم والغلاء حكيت له أننى أحياناً أشترك فى مظاهرات لكن الناس لا تتظاهر فأجابنى:

«بلاش مظاهرات يعنى أنا وغيرى مش حننزل مظاهرات لكن أنا مثلاً مستعد أنى فى يوم.. أنا وكل الشعب.. فى يوم محدش نزل من بيته للشغل.. يوم واحد بس كلنا نقعد فى بيوتنا.. لا امن ولا دوشة.. مش انا اقعد وغيرى ينزل».

هذا الشعب عبقرى الذى تحايل على من احتالوا عليه بعقوبات ضمائرهم عبر الأزمنة، شعب يوجد فيه من يفكر - لواحدة مثلى تفترض فى نفسها انها مثقفة - يفكر لها ويفكرها بهذا مثل وجع سائق التاكسى الآخر (كان شاباً) وأتكلم عن الوجع المعنوى والوجع الاقتصادى.. وجع سائق ركبت معه مرة أخرى انا وأمى فإذا به يعلق ببساطة عظيمة «البنى آدم حتة حتة غالى لكن حتة واحدة، كله على بعض رخيص»!

كم هذه هى الحقيقة - فى بلدى.

مرة أخرى أتذكر واقعة فى المترو وانا فى عربة السيدات ذات أسبوع فوجدت شابين من شكلهما لا تخطئ أوربيتهما فهما أشقران ومعهما دليل (كتيب) للقاهرة وكانا يهمان بركوب عربة السيدات فى المترو ونحن على وشك النزول. كالعادة الكل أخرس حتى من يعرف لغة أخرى فبادرتهما شارحة بالإنجليزية والفرنسية أنها عربة تخص السيدات فقط والتى تليها مثلها وعليهما أخذ العربة الثالثة فى نفس الحافلة.

لم يتوقفا وخاصة أحدهما عن شكرى كأن كلماتى هى مرشدة للجنة مثلاً.. ظل يشكر ويمتن محاولاً أن يدخل عربة الرجال إلى أن تعذر عليه ذلك من شدة الزحام وتباطئه ليشكرنى مرات.

وبسرعة استدعيت صورة الأخ المسلم الذى وقف بجوار منقبته المصون بإصرار متسافل ليحرسها من السيدات فى عربتهم لم تردعه كلماتى ولم يطرف التى أسدلت على عينيها وعقلها السواد جفن بل وضحك مستهزئاً وأنا أذكره ان هذا ليس من الإسلام فى شىء. لابد كان مشغولاً برأسي المكشوف.

لكن لماذا أكرر نفسى؟

كم أنا حزينة.

خيانة مشروعة: بطولة السيناريو

محمود الغيطانى

بالرغم من مرور فترة طويلة نسبيا على إنتاج- و أيضا مشاهدتى- فيلم "المذنبون" للمخرج "سعيد مرزوق"١٩٧٦ فإنه كان ماثلا فى ذاكرتى؛و من ثم استعدت أحداثه بشكل يكاد يكون كاملا- و كأنه شريط سيليلويد يتحرك أمام عينىّ- أثناء مشاهدتى لفيلم المخرج "خالد يوسف" الأخير "خيانة مشروعة"، بل لقد بات الأمر و كأنى أشاهد فيلمين سينمائيين فى ذات الوقت، أحدهما "لسعيد مرزوق" و الآخر "لخالد يوسف"، و ليس معنى ذلك أن هناك تشابها أو اقتباسا أو نقلا- أو غير ذلك من تلك المترادفات التى قد ترد إلى الذهن- قد حدث بين الفيلمين، و لكن لعل السبب الأساس الذى جعلنى أستعيد فيلم "المذنبون" من خلال الذاكرة مرة أخرى هو اعتماد كلا الفيلمين اعتمادا أساسيا و جوهريا على قالب التحقيق البوليسى و رغبة كل من المخرجين من خلال هذا القالب فى فضح الفساد الاجتماعى و السياسى الذى يدور حولنا؛ و لذلك أيضا لم أستطع التخلص من ذكرى فيلم "زائر الفجر" المعروض عام١٩٧٥ للمخرج "ممدوح شكرى"(الذى يعد محاولة لمحاكاة السينما السياسية الإيطالية فى تلك الفترة، التى تعتمد على قالب "التحقيق البوليسى" الذى يحاول أن يصل إلى الحقيقة من خلال قصاصات متناثرة لمجموعة شهادات من شخصيات مختلفة عايشت حدثا واحدا)١ ، و على الرغم من كون فيلم "زائر الفجر" فيلما سياسيا فى المقام الأول- أكثر منه فيلما تشويقيا بوليسيا- إلا أنى لم أستطع إبعاده من ذاكرتى بعد خروجى من فيلم "خيانة مشروعة"، بل هناك

فيلم ثالث سرعان ما تذكرته مع المشهد الأول لفيلم "خيانة مشروعة"، و لكنه أيضا سرعان ما تلاشى من دائرة اهتمامى و هو فيلم "المرأة و الساطور"١٩٩٧ للمخرج "سعيد مرزوق"، و لعل السبب الأساس الذى جعل فيلم "سعيد مرزوق" يبزغ فجأة فى دائرة اهتمامى هو مشهد البداية فى فيلم "خيانة مشروعة" حينما نرى جوا ليليا ماطرا بينما الضابط المنوط بإعدام "هشام البحيرى"(هانى سلامة) يقرأ أوراق القضية، ليقوم محاولا إغلاق النافذة بسبب الأمطار الشديدة، هذا بالإضافة إلى الإضاءة القاتمة التى حرص عليها المخرج والجو النفسى القاتم الذى يوحى لك بوجود أمر ما- لا تعرفه- و لكنه غير مطمئن، كل هذه الأمور ذكرتنى للوهلة الأولى بفيلم "المرأة و الساطور"، إلا أن الفيلم تلاشى من ذاكرتى فيما بعد لعدم وجود أى تشابه آخر بين الفيلمين سوى مشهدى البداية فى جوهما النفسى القاتم و طريقة التصوير.

و لكن لعل التساؤل الحقيقى الذى لا بد أن يرد لذهن كل من يتابع سينما المخرج "خالد يوسف" هو، هل مازال المخرج بعد كل تلك الفترة من اشتغاله بالسينما، و بعد قيامه بإخراج خمسة أفلام منذ عام٢٠٠١ حتى اليوم، نقول هل بعد كل هذه الفترة مازال المخرج متوقفا عند مرحلة التجريب "السينما التجريبية" لم يتخطاها بعد؟ ألم يجد "خالد يوسف" لنفسه اتجاها فنيا مناسبا له حتى اليوم؟ و هل يستطيع أحد ما حينما يشاهد فيلما من أفلامه أن يجزم بأن هذا الفيلم خاص بالمخرج "خالد يوسف" لأنه يتميز ببصمته السينمائية و عالمه السينمائى الخاص؟

بالتأكيد أن كل من سيتأمل أعمال المخرج السابقة لابد سوف يجزم بأن "خالد يوسف" مازال عند مرحلة التجريب لم يتخطاها، ليس لقصور فنى لديه، لأننا نعرف جيدا أنه مخرج يمتلك أدواته الفنية و يعرف كيف يوظفها، و لكن ربما لأنه يفضل عدم تصنيفه و من ثم حصره فى اتجاه فنى منعين، و ربما لأنه يرى أن الاتجاهات السينمائية المختلفة على اتساعها من الممكن أن تشكل عوالم سينمائية مختلفة لمخرج واحد، و ربما- و هذا هو ما نرجحه- لأنه يرغب أن يثبت لنفسه و للآخرين من حوله أنه قادر على القيام و من ثم تجريب جميع اتجاهات الفن السينمائى و تياراته المختلفة، و بالتالى يثبت لنا ضمنيا كونه مخرجا متمكنا من أدوات الفن السينمائى، و قادرا على التلون و التعدد وفقا لرغبته فى كل تجربة سينمائية جديدة يقوم بها؛ و لعل الدليل على ذلك أننا رأيناه فى فيلمه الأول

"العاصفة"٢٠٠١ قد قدم لنا عالما يهتم اهتماما أساسيا بقضية حرب الخليج و لكن من وجهة نظر إنسانية تماما حينما صور أخوين أحدهما فى العراق و قد تم إرغامه على الخدمة فى الجيش العراقى بينما أخاه الآخر يخدم فى القوات المسلحة المصرية المتحالفة مع القوات الدولية لإخراج العراق من الكويت، و هنا تقع المواجهة بين أخوين كل منهما لابد أن يؤدى واجبه، بينما نراه فى فيلمه الثانى "جواز بقرار جمهورى"٢٠٠١ يتخذ قالب الفيلم الكوميدى حينما يقدم لنا شابا و فتاة من أسرة فقيرة الحال و قد اقترب أمر زواجهما فتخبر الفتاة خطيبها أنها سوف تدعو إلى حفل زفافهما فلان و فلان من كبار الأسماء فى المجتمع فلا يجد هو سوى أن يقول لها أنه سيدعو رئيس الجمهورية شخصيا، و بالفعل يرسل له برقية و يدعوه على زفافه لتقع العديد من المفارقات الكوميدية فيما بعد، و بالرغم من اتساع الهوة و البون الشاسع بين الفيلمين، فإننا نراه فى فيلمه الثالث الذى قدمه عام٢٠٠٥ "أنت عمرى"- الذى يكاد يكون أضعف أفلامه التى قدمها- يأخذ الجانب الرومانسى من خلال أحد الشباب المصاب بالسرطان و الذى يؤكد الجميع أنه لا أمل فى شفائه، و لكنه يلتقى بفتاة تعالج معه فى المستشفى نفسه و من ذات المرض فيجمع بينهما الحب و يكون سببا أساسيا فى تحسن حالتيهما الصحية، و كذلك بداية صراع نفسى داخل زوجته التى لابد إما أن تتركه مع تلك الفتاة حتى يتم علاجه أو تمارس حقها كزوجة تريد الحفاظ على زوجها، و لكن الأمر ينتهى بموته وشفاء الفتاة التى تصبح صديقة لزوجته، ثم نراه فى فيلمه "ويجا"٢٠٠٦ الذى يهتم بمجموعة من الأصدقاء الذين يحاولون إزجاء الوقت بلعبهم للعبة المشهورة المسماة "ويجا" و التى تتنبأ لهم بنهاية مصائر بعضهم و مقتلهم، و بالتالى تؤدى بهم هذه اللعبة إلى العديد من جرائم القتل، و هنا لا بد من وقفة متأملة مع العالم السينمائى الذى يحرص المخرج "خالد يوسف" على تقديمه كى يبزغ فى ذهننا ذات الأسئلة التى تساءلناها منذ لحظات.

و لكن ربما كان البطل الحقيقى فى فيلم "خيانة مشروعة" هو السيناريو المحكم الذى كتبه المخرج "خالد يوسف"؛ فلقد استطاع المخرج ببراعة فائقة كتابة سيناريو لا تشوبه على الإطلاق أية نقائص؛ فلا ترهل فيه و لا بطئ فى الأحداث، حتى أننا لم نر أى خيط درامى واحد قد أفلت من يده أو سقط منه، فظل طوال الفيلم ممسكا بجميع خيوطه بمهارة، قادراً على تحريكها كيفما شاء- حتى أنه كان يحركنا

نحن المشاهدين أيضا وفقا لرغبته الخاصة؛ فكلما تيقنا من كوننا قد عرفنا الحقيقة و ما يدور أمامنا من غموض يعود "خالد يوسف" من خلال السيناريو المكتوب بإتقان ليضحك علينا مقهقها كي يقول "أنت لم، و لن تفهم شيئا لأن ما توصلت إليه ليس أكثر من وهم"- و بذلك نجح المخرج في جعل السيناريو هو المتحكم و المسيطر و البطل الوحيد داخل فيلمه، يحركنا كيفما شاء، و يخدعنا أيضا كيفما شاء، و يقول كلمته الأخيرة التي أذهلتنا مع آخر مشهد وقتما شاء أيضا.

و على الرغم من كون الحكاية التي صنع منها المخرج فيلمه مجرد حكاية شديدة التقليدية و تتكرر يوميا في حياتنا العادية، و بالتالي يكون ذلك سببا رئيسيا في إفقاد الفيلم لطزاجته ودهشته الفنية، فإن قدرة المخرج "خالد يوسف" و براعته في كتابة السيناريو الغامض و المتداخل- و هي كتابة صعبة- جعلت من الحكاية العادية أمرا جديدا و مدهشا، فيه الكثير من التشويق و الإثارة المناسبين لقالب الأفلام البوليسية، وبذلك استطاع المخرج إدخالنا في الكثير من العلاقات و الحكايات المتشابكة، و لكن كلما امسكنا بخيط تبين لنا أنه حقيقة واهمة و أنه قد تم خداعنا.

ولذلك اندهشنا اندهاشة قصوى- بالرغم من كون الأمر ليس جديدا- حينما رأينا الكثيرين ممن يدعون كتابة النقد السينمائي- على الرغم من فقدانهم لأقل درجات الموهبة و المعرفة النقدية السينمائية- يحاولون و يصرون على مهاجمة فيلم "خيانة مشروعة" أو بالأحرى اهتمامهم بمهاجمة "خالد يوسف" نفسه، ربما لنجاحه و إثبات كونه مخرجا جيدا متمكنا من أدواته الإخراجية، وربما لأنهم قد تملكتهم حالة من حالات الحقد السينمائي التي سبق أن رأيناها من قبل تجاه بعض الأفلام الجيدة التي تم الهجوم عليها، وربما أيضا- و هذا هو الأكيد- نتيجة لحالة التخبط النقدي السينمائي و الفوضى السائدة في الساحة النقدية السينمائية المصرية التي تجعل ضعاف الموهبة و معدوميها يتجرأون على النقد ويدعون فهمهم فيه، و بالتالي يبدأون في كتابة هراءاتهم التي لا معنى لها سوى خلق حالة صد و إعراض جماهيري تجاه الفيلم بسبب ما كتبوه من كلمات سمجة لا معنى لها، و كأنه قد قدر على النقد السينمائي التطاول عليه من قبل الآخرين دائما ليكتب فيه من هو ليس أهل له، و لعلني ما زلت أذكر الحالة النقدية التي ووجه بها فيلم "ليلة سقوط بغداد" للمخرج "محمد أمين"٢٠٠٥ و التخبط الشديد

الذى وقع فيه العديد من نقاد السينما- مع تحفظى على كلمة نقاد- الذين سادتهم حالة من حالات الفوضى الهائلة، فبات كل واحد منهم و كأنه فى جزيرة منعزلة يهاجم الفيلم، ويستخرج منه ما ليس فيه وكأنها حالة حقد تجاه مخرج جيد قدم لنا من قبل فيلما أكثر أهمية وهو "فيلم ثقافى"٢٠٠٠ ، كما لازلت أذكر حالة المراهقة النقدية السينمائية التى أصابت معظم نقاد السينما فى مصر حينما قدم لنا المخرج "على إدريس" فيلمه "حريم كريم"٢٠٠٥ حيث هاجمه الكثيرون لأن بطلة الفيلم شرهة فى تدخين السجائر تارة، ولأن باقى البطلات قد ظهرن على البلاج فى شرم الشيخ بالمايوهات، ولذلك، و نتيجة لهذه الفوضى رأينا اليوم من يقول أن الفيلم لا يعدو أكثر من مجموعة من الجرائم و المزيد من سفك الدماء، بل و نرى ناقدا آخر يقول (من الصعب جدا تصور حجم "الترهل" الذى يعانى منه سيناريو "خيانة مشروعة" الذى كتبه المخرج، و هى ليست المرة الأولى التى يكتب فيها السيناريو لأفلامه، فقد كتب سيناريو "العاصفة"، و"ويجا" و حوارهما، ولكن فى هذا الفيلم وصل إلى حد الإزعاج و الضوضاء التى تستلزم بلع قرصين من الأسبرين بعد الخروج من دار العرض.)٢.

هل هذا يعقل؟ بالطبع لسنا ضد هذا الكلام على الإطلاق، بل نحن لسنا ضد سحب الشرعية الفنية السينمائية من الفيلم فى حد ذاته، حتى لو قال الناقد أن هذا الفيلم لا يصلح أن يكون فيلما، بل هراء فنحن معه و لكن شريطة أن يدلل على أقواله بالدليل القوى و المقنع فنيا وعقليا بأن ما يقوله صحيحا، و أعتقد أن هذا هو النقد الحقيقى، و النقد الذى نفهمه و تعلمناه، و لكن أن نلقى الكلام هكذا مرسلا على عواهنه، فهذا لا معنى له على الإطلاق سوى الفوضى و عدم فهم من يتكلم فى النقد السينمائى؛ لأن النقد ليس مجرد رأى- لا سند له- خاضع لأحكام الهوى و الحالة النفسية المزاجية، بل هو رأى يصحبه دليل فني فى المقام الأول نستطيع من خلاله الاقتناع بأن الفيلم نجح فى هذا فنيا و أخفق فى غيره.

وإذا كان هذا الناقد قد حرص على تضخيم الأمور بقوله (من الصعب جدا تصور حجم "الترهل"...) فى حين أن البطل الحقيقى داخل هذا الفيلم هو السيناريو، ألم يكن من الأجدى له أن يقول لنا هناك ترهل فى السيناريو بالمشهد الفلانى، ثم المشهد الآخر الذى يحكى عن كذا، لأن هذا المشهد لم يفد السيناريو فى شىء و كان عبئا على الحدث، و لم يكن بينه و بين الفيلم رابط، و كان من قبيل الفذلكة، و ما

إلى ذلك من الأمـور التى تـدلل علـى وجـود تـرهل مـا فـى السـيناريو؟ أم أن إطلاق الكلام و الأحكام المطلقة اليقينية قد بات بمثل هذه السهولة؟ ألم يعرف كل من يحاولون تعاطى النقد السينمائى أن الميزة الأساسية للنقد هى الترجيح و عدم اليقين؟ فمن أين يأتيهم هذا اليقين العميق إذن، إلا إذا كانوا من تيار المد الدينى صاحب اليقين الدائم الذى لا ينتهى؟

يصدمنا المخرج "خالد يوسف" فى بداية فيلمه بجريمة قتل بشعة يقتل فيها "هشام البحيرى"(هانى سلامة) أخاه "صلاح البحيرى"(عمرو سعد)، و زوجته "نهلة"(ساندى) لأنه ضبطهما معا يخونانه فى فراش الزوجية، ثم لا يلبث الإبلاغ عن الجريمة و من ثم الإبلاغ عن نفسه باعتبارها جريمة شرف، إلا أننا نعرف فيما بعد أن سبب الجريمة لم يكن بسبب خيانته، و بالتالى لم تكن جريمة شرف، بل هى حادثة قتل ملفقة بدقة من قبل "هشام البحيرى"(هانى سلامة) و لقد قامت عشيقته "شهد"(سمية الخشاب) بالتخطيط لها و إذكائها فى نفس "هشام" بعد أن كتب والده كل ثروته التى تقدر بالمليارات- قبل موته- لولده "صلاح" فقط؛ ليحرم منها "هشام"(هانى سلامة).

إذن فنحن منذ بداية الفيلم أمام قصة تقليدية تماما، ليس فيها الجديد، بل وتحدث فى حياتنا اليومية ليل نهار؛ و لذلك لابد من التساؤل عن الجديد الذى قدمه المخرج "خالد يوسف" أو عن الميزة التى يتميز بها فيلم ومن ثم سيناريو "خيانة مشروعة".

لعل أهم ما يميز سيناريو فيلم "خيانة مشروعة" أنه كان المحرك الأساس لنا جميعا، سواء على مستوى الأحداث السينمائية، أو على مستوى المتفرج الذى ظل طيلة الفيلم يتخبط ما بين حقيقة و أخرى، ليكتشف بين برهة و أخرى أنه قد تم خداعه، و أنه لم يصل لأى حقيقة حتى المشهد الأخير من الفيلم الذى يمثل لحظة الكشف الكبرى بتعبير الصوفية و الذى تنفتح فيه طاقة الحقيقة لنعرف أننا جميعا- و ليس "هشام البحيرى"(هانى سلامة) فقط- قد تم خداعنا طيلة الفيلم الذى لن تشعر فيه بمرور الوقت؛ نتيجة إحكام السيناريو و غموضه من جهة، و المونتاج المتدفق الحيوى اللاهث الذى نجح فيه المونتير "غادة عز الدين"؛ فمرّ الفيلم- على الرغم من طوله نسبيا- سريعا و كأنه برهة؛ و لذلك حرص "خالد يوسف" على ترتيب الأحداث كما حدثت تماما فى وقتها، فعلى الرغم من أن الفيلم

يتم تقديم أحداثه من خلال الحكى على لسان "هشام البحيرى"(هانى سلامة) بطريقة flash back إفإنه حرص على عدم استباق الحدث، بل رواية كل شىء كما حدث فى ترتيبه الزمنى؛ فبات المشاهد هو الآخر مشتركا معه- مخدوعا- فى حالة الخداع التى يتعرض لها و من ثم لم يكن هناك من خادع/عليم بكل شىء سوى السيناريست و المخرج "خالد يوسف" نفسه.

و لذلك نعرف فيما بعد أن "هشام البحيرى"(هانى سلامة) حينما علم أن والده قد حرمه من الميراث لصالح أخيه، دارت بينهما العديد من المشادات، حتى أننا نسمع "هشام" يقول لأخيه (و الله ما حخليك تعيش ثانية واحدة على ضهر الدنيا متهنى بفلوسى) و لذلك و بعد العديد من الخلافات يقنع زوجته بأنه لابد من التخلص من شقيقه لأنه خانه و أخذ ماله و مالها و بالتالى يتفقا على استدراجه للبيت بحجة الصلح و تسوية الخلافات بينهما، و تحت تهديد السلاح يرغمه على خلع ملابسه كى يقتله على فراش الزوجية، و تخلع "نهلة"(ساندى) ملابسها كى يبدو الأمر جريمة شرف حينما تأتى الشرطة، إلا أننا نفاجأ "بهشام البحيرى" يقتل زوجته أيضا، فنظن أنه قد خانها فى الاتفاق الذى كان بينهما، و لكننا نكتشف فيما بعد أنه قد قتلها لأنه علم من عشيقته "شهد"(سمية الخشاب)- التى كانت صديقة لزوجته قبل زواجه منها- أن "نهلة"(ساندى) تخونه مع أحد الأشخاص الذى يدعى "سامح" و الذى كانت تعرفه "نهلة"(ساندى) منذ فترة طويلة حتى قبل الزواج منه، و لكى تؤكد له صدقها تسمعه إحدى المكالمات التى دارت بين زوجته و عشيقها، و هنا نفهم أن "هشام" حينما علم بخيانة زوجته له أضمر لها شرا؛ و لذلك قتلها مع أخيه ليتخلص منهما فى وقت واحد بما أن كلاً منهما قد خانه، فأخوه خانه باستيلائه وحده على الميراث، بينما خانته زوجته فى جسدها و بالتالى استحق الاثنان القتل.

لكننا نعرف أيضا فيما بعد تداعى مثل هذه الحقائق؛ لأن محامى العائلة "سامح الصريطى"- الذى أدى دوره بنجاح و حيوية؛ و لذلك نرى أنه وفق كثيرا فيه- يخبر "هشام"(هانى سلامة) أن والده لم يكتب الميراث لأخيه وحده، و لكن لأن والده كان خائفا على تبديد الثروة بعد موته، لاسيما أن "هشام"(هانى سلامة) له العديد من العلاقات النسائية، فلقد اتفق مع أخيه "صلاح"(عمرو سعد) على إيهام "هشام" بأن الثروة كلها من نصيب الأخ الثانى "صلاح"؛ لأن "هشام" إذا ما علم ذلك فسوف

ينصلح حاله عندما يعرف أنه حرم من الثروة، و هنا عندما يحدث ذلك فسوف يعلمه "صلاح" بأن الأمر لم يكن حقيقيا و بالتالى يعطيه نصيبه من الميراث، حتى أن "صلاح"(عمرو سعد) قد رفض طلب والده فى البداية قائلا(دى مش أمانة، دى خيانة لأخويا) فرد عليه والده (دى خيانة مشروعة يا ابنى)، كما نعرف أيضا أن "نهلة"(ساندى) لم تكن خائنة لزوجها بخصوص ما أخبرته به "شهد"(سمية الخشاب)؛ لأنه حينما تنسى "شهد"(سمية الخشاب) هاتفها المحمول عنده ذات مرة بعد خروجها غاضبة منه يستمع إلى المكالمات المخزنة عليه و منها المكالمة التى أسمعتها له و التى دللت له فيها بخيانة زوجته، إلا أنه يكتشف كون زوجته لم تخنه و أن ما سمعه بصوتها كان جزءا قد تم انتقاؤه بعناية تترجى فيه "نهلة"(ساندى) "لسامح" بعدم معاودة الاتصال بها لأن زوجها بدأ ينتبه و يشك بها، كما كانت تحاول إخباره بكونها سيدة متزوجة و يجب ألا يعاود مكالمتها، و هذا هو الجزء الذى لم يسمعه من قبل.

و لكن هل "نهلة"(ساندى) لم تخن زوجها بالفعل؟ بالنسبة للقصة التى أخبرته بها عشيقته "شهد"(سمية الخشاب) و من ثم قتلها من أجل ذلك فهى لم تخنه بالفعل، و لكن ما لم يعرفه هو عن خيانة زوجته له و بالتالى اقتصرت المعرفة علينا نحن المشاهدين، هو أن زوجته قد أوقعت نفسها فى طريقه منذ البداية لتخطيطها المسبق و رغبتها فى الزواج منه و الحياة معه معيشة كريمة كى ينتشلها من الفقر من جهة، و من جهة أخرى أنها قد أجرت عملية ترقيع لغشاء بكارتها كى تخدعه بكونها مازالت عذراء بعد، و بالتالى كان هناك خداع لم يعلمه سوانا؛ فهى لم تكن بدرجة النقاء العالية التى من الممكن تصورها حينما نعلم أنها لم تكن تخونه أثناء حياتها معه؛ فالخديعة تمت من قبل ذلك.

و من ناحية أخرى يعلم "هشام"(هانى سلامة) أن الميراث الذى بات من حقه- لأنه قتل أخاه فى جريمة شرف- لن يتم تقسيمه لأن زوجة أخيه "ريم"(مى عز الدين) حامل، و فى حال إذا ما كان المولود ذكرا فانه سيأخذ التركة بالكامل، أما إذا كان أنثى فسيتم التقسيم، و هنا يحاول كل من "شهد"(سمية الخشاب)، "هشام"(هانى سلامة) التخطيط للتخلص من "ريم"(مى عز الدين) أو مولودها، و لذلك يخترع حكاية اختطاف شقيقها الصغير و يظهر أمامها بأنه يحاول مساعدتها و البحث معها عن أخيها، بل و يجرحه أحد أفراد العصابة التى اتفق معها سلفا جرحا

عميقا فى فخذه و يعود إليها أخوها، و هنا تقوم "ريم"(مى عز الدين) برعايته أثناء مرضه فيقع فى حبها و من ثم ينصلح حاله تماما و يتخلى عن كل الشرور التى كانت تعتمل داخله، بل و يصبح إنسانا آخر غير ذلك الذى عرفناه.

و لعل مثل هذا التحول فى شخصية "هشام" بمثل هذا الشكل المفاجئ و غير المبرر سوى بوقوعه فى حب "ريم"(مى عز الدين) لم يكن مناسبا على الإطلاق، و من السقطات القليلة و لكن القوية و المروعة فى فيلم "خيانة مشروعة"؛ لأننا كنا فى حاجة ماسة إلى مبرر آخر أكثر قوة و إقناعا لانصلاح حاله المفاجئ؛ فوقوعه فى حب زوجة أخيه و كأنه اكتشفها فجأة غير مقبولة أو مقنعة، فليس معنى أنها تقوم برعايته أثناء مرضه و اهتمامها به أنه لابد من الوقوع فى حبها؛ لأنها أمامه منذ عهد طويل و ليست بالغريبة عليه، كما أن هذا الحب و الاكتشاف الفجائى لا يتفق إطلاقا مع كونه- و هذا ما أكده خالد يوسف منذ البداية- زير نساء، فكيف به يقع هكذا بكل هذه السهولة؟ كان من الأجدى أن يكون المبرر الحقيقى لانصلاح حاله و تحوله الفجائى إلى الخير هو معرفته و من ثم صدمته بأن أخاه لم يخنه هو أو والده؛ و بالتالى تكون معرفته بأنه قد قتل أخاه غدرا و ظلما و بدون جريرة هى السبب لمثل هذا التحول، لأن هذا السبب فى هذه الحالة سيكون مقبولا و منطقيا.

و لكننا نكتشف فيما بعد أيضا أن "ريم"(مى عز الدين) لم تكن حاملا و أنها ادعت و تظاهرت بذلك لأنها اتفقت مع ضابط الشرطة الذى يحقق فى القضية "مجدى"(هشام سليم) على ذلك؛ للإيقاع "بهشام البحيرى" لاسيما أن الشكوك تدور حوله منذ البداية بقتله لأخيه، و بذلك نرى انه- هشام البحيرى- يكاد يكون المخدوع الوحيد فى هذا الأمر حتى من قبل "شهد"(سمية الخشاب)، بل إن مسلسل المفاجآت الذى نكتشفه لحظة بعد أخرى يكشف لنا أن هناك خداعا ما قد تم ممارسته أيضا على "ريم"(مى عز الدين) من قبل زوجها الراحل "صلاح البحيرى"(عمرو سعد) لأنها حينما تم تكليفها كصحفية بفضح إمبراطورية الفساد فى شركات البحيرى قام "صلاح البحيرى"(عمرو سعد) بخداعها، و عرض عليها أوراقا غير صحيحة ليثبت لها أن الشركة نظيفة تماما من الفساد، و من ثم أوهمها بحبه لها و تزوجها و تركت عملها فى الصحافة تماما، إلا أنها تكتشف بعد موته بأنه كان ضليعا فى الفساد و التجارة فى أرواح الناس.

و لكن لعل أهم ما يميز فيلم "خيانة مشروعة" للمخرج "خالد يوسف" إلى جانب

السيناريو المحكم الذى كتبه- هو حرصه على انتقاده للأحوال والتقلبات السياسية و الاجتماعية التى يمر بها المجتمع المصرى غير المستقر؛ فنراه أولا يصور لنا كيف نشأت إمبراطورية "رأفت البحيرى" الاقتصادية، فتحول من مجرد عامل بسيط لا يجد قوت يومه إلا بالكاد، إلى عضو فى مجلس الشعب (البرلمان) و ذلك نتيجة لحب العمال له و مساندته الدائمة، ثم لا يلبث فى فترة الانفتاح الاقتصادى التى انتهجها "السادات"- و التى تم فيها سرقة مصر تحت بصر الحكومة و الرئيس ذاته- أن يرتدى عباءة الانفتاح و رجال الأعمال، ثم مرة أخرى مستقبلا يرتدى عباءة التيار الدينى، فى تلون غريب و برجماتية و شكل نفاقى واضح يبرره رأس المال الذى تضخم من تلاعبات "رأفت البحيرى" بالدواء الذى يقوم باستيراده من أدوية فاسدة و مغشوشة إلى تقليل المادة الفعالة فى الدواء- التى هى أغلى ما فى الدواء من حيث الثمن- لتقليل التكلفة، و ذلك بإعطاء العديد من المسئولين الرشاوى لمحاولة إغفال أعينهم عما يحدث.

و لعل "خالد يوسف" يقصد من ذلك فترات الحكم السياسى الثلاث التى مرت بها مصر، و ما حدث من تحولات سياسية و اقتصادية غريبة، و التى تكاد تتماهى مع رحلة صعود "رأفت البحيرى" الذى كان شريفا ووطنيا فى العهد الناصرى، ثم لم يلبث أن تحول إلى لص من اللصوص الكبار الذين ظهروا فى عهد "السادات"، لينتهى به الأمر بالفساد المستشرى و التجارة بأرواح المصريين و سرطنتهم و إصابتهم بالعديد من الأمراض الذى نراه اليوم فى العهد الذى نعيش فيه متسترا بالدين و المد الدينى الجديد الذى تلاعبه حكومتنا و تستخدمه تبعا لهواها و مصالحها الخاصة.

كذلك لا نستطيع إغفال الوعى السياسى لدى "خالد يوسف" و تلك النكتة السياسية التى قدمها بذكاء فى طيات فيلمه و كأنها عفوية غير مقصودة على الرغم من يقيننا التام من كونه متعمدا وضعها داخل السياق، حينما رأينا شقيق "شهد"(سمية الخشاب) العاطل عن العمل، و الذى تنفق عليه أخته هو و جميع أفراد الأسرة التى تعيش فى فقر تام، نقول نراه جالسا أمام جهاز التليفزيون بينما المذيعة تتلو لنشرة الأخبار لتقول (أن الحكومة حريصة على القضاء على البطالة؛ و لذلك حرص الرئيس على توفير أربعة ملايين فرصة عمل للشباب، و هذا يعنى القضاء التام على البطالة)، أقسم أن هذا المشهد بمجرد تقديمه لم يستطع فرد

واحدا من المشاهدين إمساك نفسه فضج الجميع بالضحك و كأنهم قد انفجروا حينما شاهدوا أكثر المشاهد كوميدية فى حياتهم؛ لأنهم يعلمون بالفعل أن هذا الأمر بالرغم من كونه وعدا حقيقيا من الرئيس "مبارك"فإنه لم يتم تنفيذه على الإطلاق، بل ظل العاطلون كما هم إذا لم يكونوا قد زادوا عما كانوا عليه؛ و بالتالى صار الوعد مجرد وعد انتخابى تم إطلاقه فى فترة انتخابات الرئاسة كغيره من الوعود الكثيرة التى سرعان ما تذهب فى مهب الريح.

إلا أن المأخذ الحقيقى على المخرج "خالد يوسف" الذى لا يمكن التماس العذر له فيه أو محاولة تبريره؛ و من ثم كان بمثابة سقطة قصوى له سواء على المستوى الفنى أو الشخصى، هو أن ضابط الشرطة "مجدى"(هشام سليم) الذى يحقق فى قضية القتل و الذى يشك فى "هشام البحيرى"(هانى سلامة) و يحاول الإيقاع به بجميع الطرق لم يستطع التوصل إلى الحقيقة و إدانة "هشام" إلا عن طريق احتجاز "سامح"- صديق "نهلة"(ساندى) السابق، و صديق "شهد"(سمية الخشاب) فى ذات الوقت- بدون وجه حق و بدون أمر من النيابة داخل قسم الشرطة، و القيام بتعذيبه و إهانته الجسدية و المعنوية بشكل وحشى حتى يرغمه على الاعتراف بما يعرفه عن جريمة القتل التى قام بها "هشام البحيرى"، بل نرى أن "سامح" حينما يعترف بنصف الحقيقة نتيجة الإسراف فى تعذيبه لا يقتنع "مجدى"(هشام سليم) بذلك و يأمر بتواصل تعذيبه لنزع الاعتراف الكامل منه، و بالفعل ينجح فى ذلك و من ثم يعرف حقيقة الجريمة التى قام بها "هشام البحيرى"(هانى سلامة).

و لذلك لابد لنا من تأمل الأمر و بالتالى نتساءل، ما الذى يرغب المخرج "خالد يوسف" قوله من خلال هذا الأمر؟ هل يرغب من ذلك مواصلة انتقاده الاجتماعى و السياسى لما يدور حوله من فساد غير معقول، و بالتالى يكون الأمر كأنه ينتقد السلوك الوحشى و الإجرامى المقزز لرجال الشرطة المصرية الذين يصرون على احتجاز المواطنين بغير وجه حق و الاعتداء عليهم بالتعذيب و الإهانة، حتى لقد بات المصريون جميعا مهانين فى أوطانهم على أيدى رجال الشرطة الذين يتعلمون إرهاب المواطن و إهانته فى كليات الشرطة؟

أعتقد- و الاعتقاد أقوى من الظن- أن المخرج "خالد يوسف" لم يقصد ذلك لأنه لم يأخذ موقفا مضادا لمثل هذا السلوك السلطوى الإجرامى الشائن، بل لقد ظهر الأمر من خلال فيلمه بأن "خالد يوسف" يرى- مثله فى ذلك مثل الشرطة- أن

المواطن المصرى حقير و لا يرقى لمرتبة الإنسان؛ و بالتالى فاحتجازه و تعذيبه حتى الموت للاعتراف بما يمارسه من جرائم حق لابد منه، و لذلك أيضا رأينا أن الضابط "مجدى"(هشام سليم) لم يستطع التوصل إلى كشف القاتل من خلال السيناريو الذى قدمه المخرج إلا بعد احتجاز "سامح" و القيام بتعذيبه لانتزاع الاعتراف المبارك منه، و لعل هذه الموافقة و التضامن- الضمنى- من "خالد يوسف" مع رجال الشرطة إنما يضر كثيرا بفيلمه من الناحية الجماهيرية أولا، بالإضافة إلى الضرر الشخصى الذى يجعلنا نعيد النظر فى تاريخ "خالد يوسف" النضالى الثورى الذى كنا نعرفه عنه، إلا أن هذا التاريخ لابد أن نتشكك فيه و نتأمله جيدا من حيث مصداقيته إذا كانت تلك وجهة نظره التى رأيناها فى فيلمه.

إلا أننا لا نستطيع نسيان الموسيقى التصويرية المناسبة جدا لأحداث الفيلم و التى قدمها الموسيقى "ياسر عبد الرحمن"، و الأداء البارع بالفعل للفنان "هانى سلامة" الذى أثبت فى هذا الفيلم للكثيرين ممن يهاجمونه دائما بدعوى أنه لا يمثل إلا بعينيه، أنا ممثل بارع يستطيع التمثيل بكل جوارحه إذا ما وجد الدور المناسب له، و بالتالى يقنعنا بموهبته التمثيلية الحقيقية.

هوامش

١- انظر الدراسة الوافية و الهامة التى كتبها الناقد "أحمد يوسف" بعنوان "السينما المصرية الجديدة... فى مفترق الطرق" /مجلة الفن السابع / العدد الرابع/ مارس١٩٩٨ .

٢- انظر مقال "خيانة مشروعة..أفلام الجريمة و النقد الاجتماعى" / مجلة المحيط الثقافى/ العدد الرابع و الستون / فبراير ٢٠٠٧

شعر

من يوميات ميت

نزيه أبو عفش - سوريا

القبر جميل ومريح وشديد الإتقان
لا برد هنا. لا حر هنا. لا ضوضاء كما فى حى إقامتنا الأولى.
لا أفكار، إذا فكرناها، تجعلنا نحزن أو نندم. لا شىء بتاتاً
يشعرنا أن الموت قريب.
والطقس: ظلام لا يتبدل....
.. ..
.. ..
حسناً، كنت أحب الظلمة.. لكن ليس بهذا المقدار.
وأبغض أصوات الناس، ولكن يؤلمنى الصمت الكامل.
وأحب مجالسة الغرباء.. لأكرههم وأقول: سأحيا وحدى.
لكن.. حين يغيبون
يؤلمنى شكل الكرسى الفارغ. يؤلمنى كأسى المفرد.
يؤلمنى أن البيت نظيف (أين هو الوحل البشرى على السجادة؟). تؤلمنى الأشياء، هنا وهناك، مرتبة مثل الموت.
ويؤلمنى أنى وحدى.. أنظم ألحاناً لا تسمع وأفكر فى الناس
وفى أنى وحدى لا أقدر أن أشتم أحداً.

لا أحد هنا، فى هذا البيت القبر، أقول له: دعنى!
لا امرأة أغازلها وأصب عليها غيظى . لا بائع خبز أو مشروبات أتهدده برجال التموين أساطين الرشوة. لا أصحاب لكى نقترح النخب الأول ونسب إله الدولة ونسلى أنفسنا باستظهار الأشعار وتلفيق الأفكار ولعب البوكر.
ثم، لأنا لسنا من أنصار الناموس البشرى، نؤلف حزباً عصريا يحترم ديانات الماعز والأعشاب وزهر السيكلامان... ونخطط لإقامة يوتوبيا الأشجار..
وإذ ننعس، من كثرة ما فكرنا وشربنا، نتصافح مثل الأصحاب ونتفق على مشوار الصيد.. صباح الأحد القادم.

أبداً، لا شكوى.
القبر جميل، رومانسى الطابع، ومريح للأعصاب. وكثير من أزهار خميس الأموات يغطى السقف. ولا أحد يقلقنى فى نومى، أو يتوعدنى بالسوق إلى....، أو يرغمنى - وأنا تعبان القلب - على فعل كذا... أو تدبير كذا....
لكن: لا أحد؟! لا أحد.
لا موسيقى. لا أوراق. لا كتب (أين: الذاكرة، وأهل التابوت، وإنجيل الأعمى؟..) لا أحلام (أين جناحاى المرحان - جناحا الغولة - وأنا أترنح مبهوراً بهما وبنفسى فوق هواء الفجر لأسطو، قدام جميع الخلق، على صندوق البلدية؟..).
لا صوت. لا رائحة تخز القلب.. ولا قلب. لا غضب. لا أحزان مضنية تحفر فى الأعصاب وتفتك بالعقل. وحتى.. لا مرض كى نزعم قدام رئيس الورشة أنا لا نقدر ان..، لا انفلونزا مقرفة كى نتحاشى تقبيل الـ......، لا أطعمة ينقصها الملح، ولا بعض نبيذ يفسد إذ ينسى يوماً أو أكثر..، لا أم تزعل.
لا إخوان - إخوان دمٍ وجنونٍ - نختصم وإياهم حول بقايا

الميراث. ولا جيران محترمون .. يسترقون الشهقات على شباك البيت الخلفى لكى يكتشفوا - مجاناً - بهجة أفعال الحب الحىّ...

لا أخبار تروى. لا صفقات. لا أموال يجهل مصدرها .

لا أسلحة. لا أفيون يتسلل - فى السر - على مرأى من أعين وبنادق ضباط الجمرك. لا حرس حدود. لا جلادون (إلهى، ما أجمل هذى الدنيا!...) لا خوف من موتٍ (كى نعرف أنا أحياء ونقدر شأن العيش). ولا يأس (كى نتوعد أنفسنا بالموت إذا حاولنا أن نبتز الأهل وآلهة الحب)..

ولا حب.

لا تلفزيونات (كى نتسلى بمتابعة نشاطات الموت ونهجو أرباب الدول العظمى).

لا أمم تتقاتل. لا غارات. لا غاز محظور. لا فسفور.

لا أباتشى أو B.52، لا دم أمواتٍ يندلق من الشاشة.

لا قرف.

لكن... لكن....

لكن: ضجر (ذلك أبشع ما فى بيت الموت)

ضجر كلى. صمت كلى. وظلام كلى...

وأنا: لا أحلم.

■

■

قال الراوى:

«ثم ابيض الحلم فما عدت أرى أحداً أو شيئاً.

لا أحد أو شىء قط سواى..

أتسكع فى البهو الخلفى لإسطبل الموت

فأحسبنى ميتاً..»..

■

■

.. وأنا وحدى.

وحدى فى هذا القصر الرومانتيكى الخالى (خالٍ إلا منى.

بل خالٍ حتى منىّ) لا أسمع أصوات التفجير ولا آهات المفجوعين...؛

ولا من يبكى.

ما من أبنيةٍ تتداعى فوق رؤوس الناس لكى أتونس بعويل الناس.

أما من أحدٍ فى الخارج يدعو الجيش إلى حربٍ؟!.. أين بكاء الخائف وأنين الجرحى؟ أين الموت يباغتهم فى نومات الفجر فيجعلهم يبكون ويبتهلون: نريد حياة...!

مات الناس جميعاً؛ وأنا وحدى.

وحدى: لا أحد ولا شىء سواى..؛ ولا أعرف أن أحلم.

حين يكون الإنسان وحيداً بالكامل، لا يمكنه حتى أن يحلم.

ما من أحلامٍ تأتى منَ لا أحدٍ أو لا شىءٍ..

الناس هم: الأحلام.

هل مات الناس جميعاً؟ مات الإخوة والأعداء؟ وحراس القصر؟ وغلمان الميتم؟ ومرابو الهيكل؟ وجهابذة القانون الدولى؟ وأرباب الصفقات المشبوهة (غير المشبوهين)؟ ومات البنك، وزب البنك، ومال البنك، وناهب أموال البنك؟ ومات المحموم بما يملك (أو ما يرغب فى أن يملك)؟

ماتت رائدة فنون العيش: الحمى؟ مات الناس جميعاً؟!...

مات الناس جميعاً.

مات السادة والأشراف، ومات الخصيان ومات الرعيان، ومات

رجال الكهنوت سماسرة الرب، ومات الحرس الثورى.. ومات الثورى، ومات أساتذة الفلسفة دهاقنة الميتافيزيقا ومواعين الجهل، ونخبة أعلام الفيزياء النووية والكيمياء الحيوية (عرابو الموت الأبيض).. ماتوا.

مات الفلكيون العميان، وحفارو أقبية التاريخ (حفالات العصر الحجرى وعشاق روائع عصر النهضة).

مات القوادون جميعاً

مات أساطين الموسيقى الجادة والأغنية الجادة.

مات الشعراء الما بعد حداثيون. ومات الـ.......؛

حتى هيفا وهبى ماتت

مات الشعب بكامله.

لم ينج سوى المغفور له «قابيل الثانى»

والصرصور الخالد

والبرغش.

وأنا وحدى...

.. ..

.. ..

مات الشعب الأرضى بكامله.

وأنا وحدى

أتوسل رائحة الناس، وأصوات الناس، وقبيح وجوه الناس، وغلظة أفكار الناس..

كنت إذا ما داهمنى الناس، أقول:

إليكم عنى!

إنى أتألم.. وأفضل أن أبقى وحدى.

الآن أنا وحدى ، لكن .. وحدى وبلا آلام.

أين هم الناس (الإخوة والأعداء) لكى أستنجد:

يا ناس.. أنا لا أتألم

لا أتألم..

ما عاد بوسعى أن أتألم.

الآن أقول لمن لا أبصره:

يا طيب

يا ظالم

يا أسود

يا أبيض

يا شرير...

تعال وساعدنى!

ساعدنى، فأنا لا أتألم.

يا ذا الواقف فوق ترفق بى.. واجعلنى أتألم!

الناس هم: الآلام.

لا بأس، أنا وحدى..

لا أعرف كيف أدير آلاماً أو أحلاماً. لا أعرف كيف أقول (لمن سأقول؟..): أنا وحدى.. وأريد حياتى.

لكن – من تحت – سأجعل عينى إلى فوق.. وقلبى فوق.

سأنتظر مرور الدوريات الراجلة، وسيارات الإسعاف (يشمون أنينى فيقولون: قفوا! هو ذا، تحت الأنقاض هنا، حى ميت. هو ذا .. إنسان).

وعلى أمل وصول الكشاف الأول، سأواصل عيشى من غير كلامٍ أو خبزٍ أو موسيقى أو ألمٍ أو أحلام

وأفكر: بعد قليل سيجئ الناس

وسيخلع باب القصر وترتفع الصيحات

فأعود إلى وعيى الأول: أتألم. أشكو.

تدمع عيناى. أقول لمن لا أبصره ،شكراً، أتمسك

بهواءٍ أحسبه يد مخلوقٍ مدت من فوق.. فلا أتركها.

....

ثم، على عادة نفسى الشريرة، ما ألبث أن أتذكر أنى حىّ..
فأعود إلى سابق شأنى:
أتأفف من هذى الأيدى، من هذى الأعين والأوجه والأصوات
الملعـونة. أتأفف من رائحـة الزنخ الإنسـانى وضـوضـاء
الأفكار.../فأبغض ناس حياتى وحياتى، وأفكر:
«لو أنى وحدى!....»
فأقول: رجاءً يا سادة، أرغب أن أترك وحدى.. فأنا أتألم
وعلى الفور أعود إلى سالف نفسى. أدخل فى برية نفسى. ثم -
بلا أدنى حرجٍ (إذ أنا قدام الناس)
أتكئ على ساعد نفسى.. وأنام
وأواصل، فى سرى، تلفيق الأحلام

•

أما بعد.. فمازلت هنا، فى هذا القبر الملكى الخالى، وسأبقى
فيه إلى أن يدركنى الموت فأدفن فى بيتٍ ما (بيتٍ أو إسطبلٍ.. لا
فرق). حياتى لا بأس. مزاجى يتحسن.. وضميرى لا يتعبنى.
لكن، أحياناً، وخصوصاً إذ ينتصف الليل (بحسب التوقيت
الأرضى) أعانى من بعض الوحشة.. لكنى لا أتألم منها.
أسوأ ما فى الأمر هنا أنى لا أشرب خمراً بالمطلق.
لا أكتب شعراً بالمطلق. لا أبغض أحداً بالمطلق. ويعذبنى -
أحياناً - أنى لا أحلم.
لكن، حين أفكر فى ما ضيعت وما أعطيت،
يتبين لى - بالمطلق -
أن القبر جميل
ومريح
ويساعد فى إبعاد أذى الموت وفى
تنويع أساليب النسيان

مرمريتا/ ٢٨-٣٠ت١/٢٠٠٦

نص

كيمياء الغيرة

ربيعة جلطى - الجزائر

فى قلوب النسوة شبت حرائق .. هن يدركن أن «رحمة» أفضل نساء البلدة.. وإلا، لماذا تصبح قلوب الرجال مثل قطنة مبللة كلما ذكر اسمها؟!..

الرقة هى، وهى أكبرهن قلبا، وأدفؤهن صوتا، وأوسعهن خاطراً، وأفتنهن مشية، وأكثرهن ابتساما، وأخصبهن، وأذكاهن، وأحنهن، وأودعهن.

شبت الحرائق فى قلوب النساء..

والرجال! ما الرجال؟!

ربطوا الأكف على ضلوع تحتها

بين النواظر والقلوب جدال.

- تعالى معنا إلى النهر نتنزه قليلا!

قالت لها النسوة.

فى المساء، عادت النسوة وقد تنفسن الصعداء.. استدرجنها ثم جرجرنها من شعرها الطويل وألقين بها فى قاع النهر الغاضب.. تناءى صراخ «رحمة» وابتعد.. وابتعد.. كان الماء يشربها.

تنفسن الصعداء، لم تعد أدفأهن صوتاً ولا أعمقهن نظرة ولا أودعهن ولا أفتنهن ولا أحنهن ولا أطيبهن قلبا ولا

اخصبهن.. شربها النهر وانتهى.

اصبح الصباح، عجب أهل البلدة من شجرة غريبة بزهور حمراء، عرشت فجأة على ضفة النهر، جذابة، سحارة.

تراكض أهل البلدة صغيرا وكبيرا، يشمونها ولا يقطفون زهورها قانية الحمرة.. وقلوب الرجال اضحت قطنة مبللة.

تبادلت النسوة تلك النظرات.. مرارة!

- إنها هى «رحمة» بلا شك هى.. ألم نرتح منها.. ألم يشربها النهر؟!

وفى الليلة الظلماء خرجت النسوة بسواطير حادة.. قطعن الشجرة ذات الزهور الحمراء القانية، وتنفسن الصعداء.

- فليكن، قطعناها من الجذر وانتهى! تمتمت النسوة من بين الأسنان.

تفتح صباح اليوم التالى على بيوت البلدة، فإذا فى كل بيت عرشت فجأة شجرة ساحرة آسرة بزهور حمراء.

تولع أهل البلدة بها.. فلا هم ينامون ولا هم يشربون ولا هم يحلمون ولا هم يغنون إلا تحت ظلها.

اشتد حنق النسوة.. تبادلن تلك النظرات، ولمسن السواطير.

فى أحد الأصباح، لم تصبح شجرة واحدة فى أى بيت من بيوت البلدة.. قطعت كلها.

كان غيظ النسوة شديدا.. كانت سواطيرهن تقطر زهورا حمراء قانية مجروحة.. وتنفسن الصعداء.

أصبح الصباح ذات صباح على أهل البلدة، تلمسوا صدورهم فوجدوا زهرة حمراء قانية، عرشت فجأة مثل وشم فوق قلب كل واحدٍ منهم..

فكلما وضع أحدهم كفه فوقها، شعر بشلال فرحٍ عظيم. والرجال أضحت قلوبهم مثل قطنة مبللة.

- إنها هى .. «رحمة».. هى!

تمتمن بين الأسنان.. اشتد غيظ النسوة أكثر، ولمسن السواطير.

شعر

موت مؤجل فى حديقة

محمد الحمامصى

هنا
أو هناك
ثقب عار لقبر يصطاد
العصافير

-١-

وجها الباب يفتحان على مقعد
فارغ

-٢-

رأسه أمامه
تدور وتهتز
تخفق الرؤى
وتتلوها..

-٣-

كيس القمامة الذى يفتح فمه
لفضلات المارة
دون تفرقة تذكر
حتماً جدير ببعض الاحترام..

-٤-

فى السادسة صباحاً
تراه واقفاً
فى الواحدة ظهراً
تراه جالساً
فى الخامسة عصرا
تراه متكئاً
فى المساء
تراه نائماً
فى النوم
تراه يقظا يتهيأ للرحيل..

-٥-

لست أكثر من صورة
سقطت من جيب أحدهم
دون أن تخلف لديه أدنى شعور
بالحزن

عندما ذاقت طعم التراب
والماء
ودهستها الأرجل
أشرق الفراغ

-٦-

ضحك المياه الضحلة
فى الشوارع التى لا تعرف اسما
ولا تستقبل الجميع
مجرد وجوه لم يكتمل رسمها
عبرت بخطو مثقلٍ بالغبار
ونزيف ينتظر أن يجف..

-٧-

ينزلق فيه الليل
فوهة بندقية
يفرغ ما يحمله من قطع الظلمة
فى جوفه
حتى يرى لجوفه هناك طافياً فوق
برك الأزقة والحوارى
يقرأ عتبات الفقد
يصعد درج الخيانات
ويشهد لتعريها
يمر بقرابين وأصنام وهياكل ودماء
يصرخ
لأنفاس تتخلق فى رؤوسها
الحرائق
لأقدام تكسر الوجوه
لأيدٍ ترسم تخاريف الأرواح الذابلة
يصرخ
كل هؤلاء قتلة
كل هؤلاء وقود نار
يصرخ
حتى يبلل الموت جفنيه..

-٨-

لا تخف أو تشمئز
حين تراها عارية تنفض الهواء،
تتكئ على أحد أعمدة الإضاءة،
تتوسط رصيفاً أو إشارة مرور،
تخطب فى جمهور موقف
الحافلات،
أو تعترض المارة..
المرأة التى تكنس الوجوه بلحم
قدميها
وتحمل فوق ظهرها كيس قمامتها
وعلى وجهها تاريخها .
ليست إلا مجرد خطأ

قـصـة

حين يمضى الزمن بنا فى اتجاه معاكس

محمود البياتى

أكتب إلى حبيبتى نجاة تحية العام الجديد فى آخر اسبوع من كانون أول ١ ديسمبر الدافئ.

الثلج الغائب عن مدينتنا غوتنبرغ يلتمع تحت شمس الذاكرة، وكذلك هى.

مازلت على السرير، تسند ظهرى وسادة ريش، وإلى جانبى أوراق كثيرة.

ماذا يتعين أن أكتب؟ إننى اتلعثم حتى حين اكتب.

كم أحسد الشعراء والموسيقيين. هم قادرون على الإفصاح بما لا يمكن الافصاح عنه نثراً أو كلاماً.

لأقل فى البدء: مرة أخرى اخضعتنى الصدف لمشيئتها القاهرة.

أخطط بوعى وقصد للاتجاه يميناً، فتدفعنى رياح المصادفات يساراً. وإلا كيف افسر تعارفنا البطىء (عشرة أعوام) والحب المفاجئ والسريع والجامح. ثم ما الذى جمعنى، أنا ابن بغداد مع بنت البصرة، فى سكندنافيا؟

كنا نتلاقى فى الطريق أو المكتبة أو المخزن، نتبادل التحايا من بعيد بالابتسامات وهز الرؤوس. نتوقف بعض الأحيان دقيقتين، بمبادرة منها دائماً. لتبادل الأحاديث عن الطقس السيىء.. ونفترق.

أدرى متى ارتعشت قلوبنا حباً. لكن أجهل كيفه ولماذا.

وكم شعرت بالاندهاش والحرج، حين عرفت انها تصغرنى ربع قرن.

هى إذن بسن ابنتى الوحيدة فرح (أهم امرأة فى حياتى). وما زاد من الاندهاش والحيرة أنها كانت على وشك الزواج من شاب وسيم جداً، ناجح فى العمل، ومثقف.

- لماذا فعلت هذا بنفسك.. وبى؟

خلعت سروالها الجينز.. تكره التصنع. تتصرف باعتداد وعلى نحو تلقائى. ردت بقول لطاغور:

- الحب كالفن ، كلاهما لا يفسر.

تأملت الجسد الأنيق، الداكن كالتشوكولاتا، وصححت:

- هو قال: الفن كالحب، كلاهما لا يفسر.

بعثرت بالأصابع خصلات شعرها الأسود الطويل، ورفعت الكفين استغراباً:

- لا فرق بين وجهى الكرون عند الشراء. الحب كالفن، أو الفن كالحب.

توقعت ان أعلق. لم أعلق. تطلعت إليها باسماً فقط: جلست على سطح المائدة لتضيف كواعظ مفوه على منبر:

- كن انت، وتجرأ على ان تتبع قلبك! (قالت العبارة الأخيرة بالسويدية: vaga folja ditt hjarta!)

كنت أعزو تعلق الفتيات، بأدباء مرضى ورسامين مجانين وممثلين عجائز، إلى قوة جذب المال أو الشهرة.

كلاهما ليسا عندى. لا مال ولا شهرة.

الم يكن أجدى لها (ولى) التعلق، مثلا، بأحد أمراء العرب، أو بمخرج سينمائى من طراز انغمار برغمان أو .. بأدونيس الذى تحفظ أشعاره، أو سعدى يوسف الذى بأشعاره تتغنى مع الصديقات، أو فؤاد التكرلى الذى بهرها فى : الرجع البعيد؟●

- لماذا أنا تحديدا؟

صعدت السرير، جلست على وسادة الريش، ناولتنى كأس الكونياك بيد، وباليد الأخرى فتحت ازرار القميص الأبيض، المزين بالدانتيلا، فانبثق الثدى..

هكذا رجع الشيخ، لا إلى صباه، بل إلى ما قبل الفطام.

كتبت لها: زمن يمضى باتجاه المستقبل، وزمن يمضى فى الاتجاه المعاكس،

تذكرت لوليتا● فشطبت بخط متعرج ما كتبت. وضع يورث النشوة القصوى والارتباك. كبير جدا أنا وصغيرة هى جدا. أكاد أشم رائحة حليب تفوح من فمها.. وفى فمى مذاق حليب طازج يكاد يسيل من الحلمتين المستنفرتين.

●الرجع البعيد، أولى روايات فؤاد التكرلى

● لوليتا، للكاتب الروسى فلاديمير نوبوكوف تروى قصة حب جامح بين رجل تجاوز الستين وفتاة لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها.

قصة



الحكيم

غادة فاروق

لما عم الجدب البلاد.. تقاتل الناس من أجل الفتات..

صعد على أعلى جبل . صرخ فى الناس:

- «أيها الناس» وقالت قولته المشهورة..

اختلف كل شىء.. اختفى اللصوص.. كثرت الأغنام.. امتلأت الطرقات بالضحكات.. قلت الشكوى.. أضاء الرضا وجوه الجميع.. عرف أنهم ما عادوا فى حاجة إليه.

شد رحاله.. اتخذ من داره محراباً .. سخر سنوات طويلة من عمره، لم يخرج إلى الناس فيها مكتفياً بالارتواء من كنوز العلم..

بلغ من الكبر عتيا.. أحس بدنو الأجل.. استند على منسأته.. أحكم عباءته حول جسده الضامر.. خرج على قومه فى زينة المعرفة.. أحس بموجة دافئة تغمر جسده المشدود.. تلين يديه المتخشبة.. راحت الرؤى تتوجه فى رأسه.. استعاد أنفه الرائحة الذكية للمزارع، استرجعت عيناه لون خضرتها الزاهية.. انتشى لفكرة أن يقبل الناس عليه.

صعقت عيناه.. وجد الحال قد تغير إلى غير الحال.. المزارع ميتة.. الطرقات مقفرة.. النساء متشحات بالسواد.. الكل محنى الهامات.. منطفئ النظرات.. فاغر الشفاه..

سار مدة طويلة.. وجد شجرة وحيدة.. يابسة يتقاتل البعض من أجل ظلها والبعض الآخر هائم فى طرقات المدينة وأزقتها..

صعد متعثرا حتى جبله العالى.. صرخ فى الناس:

- «أيها الناس».

برقت عيوت الرجال.. شدوا قامتهم.. توكأ بعضهم على عصاه الغليظة.. البعض الآخر رفعها عسى أن يكون هناك مواسم خير آتية.. يهش بها على غنمه.. جاءوا جميعاً على عجل..

اصطفت النساء وراء الرجال.. رمقن سفح الجبل بحياء دون أن يسقطن أنظارهن على الرجل..

ترك الأطفال لعبهم.. رموا ما فى أيديهم من حجارة كانوا على وشك التراشق بها.. اندسوا بين القامات..

أعاد الصرخة:

- «أيها الناس».

شد صوته الأطفال.. خفت ضجيجهم .. أنصتت النسوة.. توجهت عيون الجميع..

حلقت نظراته حولهم.. عرف وجوهاً كان قد تركها شابة.. قد شابت.. وأطفال كثيرة لم يرهم من قبل.. ولدوا أثناء عزلته.. طال وقوفه ذون أن ينطق .. تفرس الناس فى وجهه لعلهم يعرفون ما يدور فى رأسه.

أحس بحيرة.. كيف يبدأ حديثه .. ماذا يقول لهم؟

زاد ارتباكه حين حاصرته العيون..

كان افتقاده للنطق تجربة قاسية.. مهينة لهذا البليغ الذى طالما تغيرت الأحوال على كلامه.

راقب الأعناق وهى آخذة فى الارتخاء.. الطريقة التى استخدمها البعض فى زرع عصاه بفتحات الأرض العميقة المتشققة.. كى يريح قدميه..

مرت فترة طويلة.. اخترق طفل الصفوف.. أولاه الناس أنظارهم المتعبة.. راح يتحسس طريقه متعثرا حتى وقف وراءه .. شد طرف ردائه.. ارتبك.. انحنى عليه.. سأله:

- ما بك؟

كرر اسؤال عدة مرات

رد الولد مرتبكاً:

- أريد أبى .. أنا جائع.

راقبه قومه وهو يحنى هامته فوقه.. يقبل رأسه بحنو..

قبل أن يندفع باقى الأطفال.. أحس بدفق حار فى حنجرته .. لوح بيده صارخاً:

"يا قوم! إننى لأعجب لرجل لا يجد القوت فى بيته، ولا يخرج إلى الناس شاهراً سيفه".

مر ومض سريع فى عيون الجميع.. وجد فيما قاله الكفاية.. إلا أن القوم تراصوا بالمناكب فى انتظار المزيد.. عاد إلى وقفته .. أعاد قولته.. اخترقت امرأة الصفوف.. حتى صارت قبالته..

قالت:

- يأخذون الرجال .. ولا يعودون ويظل البيت بلا قوت ولا حارس.

صرخ:

"إننى لأعجب لرجل لا يجد القوت فى بيته، ولا يخرج إلى الناس شاهراً سيفه. قبل أن تتراجع المرأة إلى مكانها فى الخلف.. كانت النسوة قد تدافعن.. اختلطن بالرجال..

صرخ مرة أخرى معيدا قولته..

سقط صدى كلمة "سيف" وسط الجميع.. انتشر فوق رؤوسهم .. ترامت إلى مسامعه أصداء تهامسهم .. تحول الهمس إلى همهمة.. تعالى اللغط حرك البعض عصيهم.. رفع آخرون العصى إلى موازاة بصره.. شد الباقون قبضاتهم عليها.. نظر الأطفال إلى حجارة الطريق.. استمروا فى الانتظار..

حار فى لبوثهم .. أخذوا يترامقون ثم شخصوا بأبصارهم المنتظرة إلى شفتيه.. انتظروا أن يقول شيئاً عن العصى لم يقل.. يشير إلى الحجارة.. لم يفعل.. حركوا عصيهم من جديد عله يلمح إليها.

بعد زمن.. انطفأت النظرات.. تهدلت الهامات..

حاول أن يحركهم.. كرر قولته بصوت أعمق..

قبل أن يتناهى صدى الكلمة الأخيرة.. انفضوا من حوله.. مبعثرين فى جميع الاتجاهات.

رفقة الروح

أمل خالد

لا يلتقى قمة الهرم الاجتماعى بالقاع إلا مع الهزات الأرضية. ولأن الأمر كذلك فقد وقعت أقوى الهزات لحياتى حين التقيتك مع العام ١٩٨٧: جئتُ من قاع المجتمع لأبوين متوسطى الحال والتعليم والثقافة وكان تعليمى فوق المتوسط وأحلامى ملك بنانى. وجئت من قمة المجتمع لأبوين طيبين كاتبين على قدر عال من الثقافة ميسورى الحال تميزك قامة عالية ودرجة علمية عالية وقدر عالٍ من الانحياز للفن يجمعنا معاً: اتمناك صديقاً صدوقا تستوعب ثورتى ولا تتعالى على انكسارى وقد كنت ولم أختر أن يرافقنى الاكتئاب الذى لم أتكيف معه بل أتكاتف معك ضد نوبات الصرع التى بدأت تهاجمنى مع حلول يوليو من العام نفسه.

وتحت جناحى العام ١٩٦٥ جاء لقائى الأول بك ففى الثانى والعشرين من مارس ولدتنى أمى فى «بنى خالد» هذه الواحة الصغيرة الواقعة على ضفة النيل عند محافظة «المنيا» عروس الصعيد. ومع العاشر من ديسمبر من العام نفسه ولدتك أمك مع الساعات الأولى لهذا الصباح الشتائى فى مستشفى «سلوت» فى نيويورك الأمريكية. وهكذا عندما التقينا الآن مع العام ١٩٨٧ فى ربيعنا الثانى والعشرين كانت تراودك السينما وتراودنى الكتابة ونوبات الإكتئاب الصرعية وانت تفتح أمامى أبواب الوعى وأنا أغلقت دونك نوافذ القهر: الحياة جميلة وأجملها أن خفق قلبانا معاً. والوعى أن تدرك ذاتك فى وجود الآخر وأن أدرك الآخر فى ذاتى.

ومع العام ٢٠٠٠ حين طلع نجم فيلمك الروائى الأول الذى اخترت له اسم «الأبواب المغلقة» كنت مع الهيئة العامة لقصور الثقافة أوقع عقد طبع واستغلال كتابى الأول



«بورتريه متعدد الأبعاد»: جاءت مجموعتى القصصية الأولى فى ثلاثين مشهداً قصصياً وجاء فيلمك الذى صغت قصته وأخرجته فى المقدمة فى صدر جوائز المهرجانات محلية كانت أو دولية.
بزين أسمك - فى كتابى - الإهداء ضمن الأصدقاء المقربين لكن سقط اسمى عمداً من تاريخك الحاضر والمستقبل : انتشيتُ تماماً بميلاد «الأبواب المغلقة» ودعوت الله العلى القدير أن يستمر نجاحك وأن تصنع أفلاماً جديدة تزداد نجاحاً وتقديراً.
ظلت حياتى ترتبط باليوم الخامس عشر من يوليو ١٩٨٧ الذى يوافق السبت، وظللت قرين نجاحى، فارس الكتابة بطل الأفكار. وعندما جاء العام ٢٠٠١ كنت قد أنجزتُ المجموعة القصصية الثانية «ربطة عنق» وفى أوج الكتابة بتُّ أتابعك أبحث عنك/ عن سينما الفتى الذى يكتنفه كل هذا الوعى الفادح وكل هذا الفكر الثائر ولم تخلُ الكتابة منك ولم تتخل عنك: منذ العام ١٩٨٧ أتابع المطبوعات الأدبية فى القاهرة العامرة الساهرة وأبحث بين صفحاتها عن قصة تحمل توقيعك لكنك تبخل بالنشر وتكتب فى صمت. ومع حلول العام ٢٠٠٣ كانت مجموعتى القصصية «مسرة الاغتراب» قد طبعت وجاء احتفائى بميلادها بحثاً آخر أعمق وأكثر إصراراً على اللقاء بإبداعك سينما كان أو كتابة فلم تحفل بى أو تعبأ بى لكنى مازلت أحمل بعض ملامحى مع العام ١٩٨٧ وأبحث عنكما معاً. فهل تكرمت بالطلوع بدراً تمس شغاف الروح مع العام السابع بعد الألفين؟

رواية : الحاج عبد العظيم الشواهينى

جمع وتدوين: عبد الوهاب الشيخ

الست البومة

الغراب خطب بنت الحداية. العروسة وأمها وافقوا واتفقوا على كل حاجة، بس قالوا لازم نرد على ستها البومة. الست البومة قالت وماله زى بعضه يتجوزها الغراب، بس أنا ليه شرط، شرطى إنهم يقعدوا فى بلد خراب! قبل الغراب الشرط، راحوا كاتبين الكتاب على طول، ولموا المداعى وجت المعازيم. خلص الفرح، خدوا بعضهم وطلعوا على بلد بعيد مالهاش حس. يوم والتانى سمعوا زيطة جاية من آخر البلد، افتكروا شرط البومة: لازم يعيشوا فى بلد خراب! سابوا المكان اللى عايشين فيه وراحوا بلد تانى، لقوها برضه زايطة. سابوها وطلعوا على بلد تالته، لقوا نفس الكلام.

وعلى ده الحال، كل ما يروحوا بلد يلاقوها زايطة! قاموا راجعين على الست بومة، قالو لها يا ستنا البومة كل البلاد فيها زيطة، نعمل إيه دلوقت؟ قالت خلاص مادام كل البلاد زايطة، تبقى صغارها بقت كبارها! .. اقعدوا فى البلد اللى تلد عليكم.

الريس

جماعة حبوا يعملوا مركب، فلموا النجارين والحدادين، وجابوا الخشب ودوروا الشغل فيها لحد ما خلصت ، وبعدين قالوا نجريها شوية فى المية، راحوا كاريين أنفار وحبال وسلب وتنهم يعافروا لما سحبوها ونزلوها البحر، وبعتوا يندهوا



الريس يتفرج عليها وهى عايمة. شويتين وصل الريس وأول ما شافها فى الميه سحنته اتقلبت ووشه أصفر، وراسه وألف سيف لازم تطلع. قالو له نطلعها كيف يا ريس!؟
ده احنا غلبنا فى سحبها واتهد حيلنا. قال لهم هو كده، زى ما نزلتوها طلعوها.
فضلوا يعافروا معاه، يا عم يهديك يرضيك.. شمال يمين، وهو راكب دماغه!
سلموا أمرهم لله وبعتوا جابوا الأنفار تانى، وهيلا هوب.. هيلا هوب.. قعدوا قيمة نص نهار على ما خرجوها ع البر من جد وجديد. قالوا له تمام يا ريس؟ قال لهم يس على كده! ابعتوا بقى هاتولى شاكوش يكون كويس. بعتوا جابوه.. قلبه الريس فى كفه إيده شمال ويمين. واستعدل فى مسكته، وابتدا يخبط على جناب المركب.. على جنبها اليمين تلات أربع خبطات، وعلى الجنب الشمال تلات أربع خبطات، وبعدين راح ساكت! فز واحد منهم كان طيب حبتين، وقال له يبقى إيه اللى أنت عملتوا دلوقت يا ريس!؟ ضحك الريس وقال له يا عبيط! أمال ابقى ريس كيف!؟■

أكلة بامية فى علبة نادلر!!

محمد الخياط

على الرغم من انه كان مصرحاً لنا - ونحن فى حالة العلاج فى القصر العينى فى عنبر الشيوعيين المعتقلين - بأن نشترى بعض انواع الأكل من الخارج وكنا - فى هذا الشأن - نحرر ورقة - كل يوم قبل المغرب - نحدد فيها السلع الغذائية التى نريد الحصول عليها (كالزيادى والجبن والشاى والسكر) ونعطى هذه الورقة لقائد العنبر - ومعها النقود - فيكلف أحد الجنود بالشراء، إلا اننا كنا نهفو إلى بعض الأكلات «الساخنة».

فوجئنا فى أحد الأيام بالضابط قائد العنبر وهو يدخل علينا حاملا علبة صفيح مغطاه (علبة لأحد انواع الكراملة المشهورة آنذاك «نادلر».

ويقدمها لنا.

سعدنا بالتصرف، على الرغم من عدم احتياجنا «للكراملة».

هتف - يللا كلوها وهى سخنة

تعجبنا.. العلبة ساخنة حقا.. فتحناها.. كانت مليئة «بالبامية المسبكة».

.. قبل أن نشكره، بادرنا..

- أنا ماليش دعوة.. أنا سمعتكم أمس الأول تتحدثون عن البامية وعظمة البامية وتسبيكة البامية.. فنقلت هذا الحديث لوالدتى..

.. فقامت بإعداد هذه الطبخة البسيطة لكم متمنية أن تأكلوها بالهناء والسعادة إلى أن تأكلوها فى بيوتكم قريبا إن شاء الله.

لغرفتى أن تضيق

أحمد تمساح أحمد - قنا

الأرض كم بعيدة
وليت القصيدة
تبقى الدواء لى..

فالأفعى فى قلب الديار
طوقتنى
صلبتنى
دمعة على خد النهار
فألتحفت بالصبر والصبار
ولا فائدة.. لا
فالأفعى كم عنيدة
يا جرح أمى والقصيدة
ليتها تبقى
الدواء لى
....

فأدفنوا معى
ما تبقى
من نخيل الذات والغرقى
ولا تبحثوا
عن الأرض والنبض والطلقة
لها أن تموت
ولغرفتى أن تضيق

على حافة الموت / السكون
سأبكى كالزيت والزيتون
يرمقنى..
فى قلب الحريق
ولغرقتى أن
ت
ض
ى
ق

وحين يباغتنى الرحيل

سأقول – وداعا – أيها النيل
يا جبل الصبر العتيق
وحين يجلدنى المساء
للأنات سرادقها والعزاء
ثم..
فى الجليل
أم فى خلايا الدم
فكفنوا بصرى والطريق

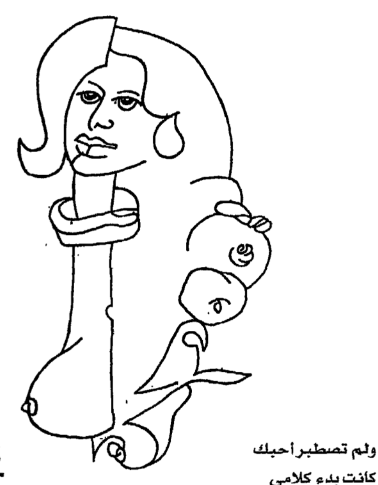
كى أحلم بالحياة
وللفرات أن يغير مجراه
وذاك قاتلى..
هل نفيق
ولغرفتى أن تضيق

والليل بقريتى
له رائحة البكاء
له ذاكرة الغرين
فشدنى وتراً
يا صوت الناى الحزين
شدنى
ولغرفتى أن
تضيق
لم للسقف أن يهبط
غربة
وخارطة كفن
فكفنوا بصرى والطريق

الجنة الجرداء

أحمد مصطفى سعيد - قنا

أيها الكهل النقى
أقلانى قلبك الصبى
لتوصد فى وجهى باب العتاب
افتح حبيبى
ألا يثنيك نحيبى
من لى غيرك هنا
أنت الأهل والضياء
هل برئت من غرامك أين كلامك
من شهد بالحب مرة لا يهان
افتح لا تشمت فى هذا الزمان الغبى
والليل البغى
ألست أنا طفلة الأمس؟
الأميرة البابلية ذات الوجه العناب
ألست أنا الدمية والتميمة
أيها الكهل اعلم
سأقولها على مهل
ولن أخجل لن أندم
ما كانت مشاعرى حين علمتها
أبجدية العشق مفرداته
ب
ل
ى
د
ة
كانت للتو وليدة



ولم تصطبر أحبك

كانت بدء كلامى

كانت شهد غرامى

مكذب أنت؟

اسأل طيبك سيجيبك

كان حاضرا مقامى

ما كانت جنتى عن خطاك بعيدة

ما كانت ثمارى عن يديك عنيدة

انت من أضعتنى وتركتنى

للسهاد للشتاء للوساوس المريضة

بلا حيلة

فتعلقم فى دم حبك

والجنة صارت جرداء

لما بشوفك

سيد محمود محمد على

١٤ سنة - الصف الثانى الإعدادى

مدرسة كفر نصار

أول ما أشوفك بحس بأمان

وأبص فى عيونك أشوف فيها الحنان

يارتنى كنت قابلتك من زمان

لو كنت معاية من زمان

كان كل شىء يهون

على شان خاطر العيون

تعالى نبنى مستقبلنا

ونعيش مع بعض أحلامنا

ونعيش فى حلم جميل..

اشتباك

عنف ثقافى

عيد عبد الحليم

تبدو اللحظة الآنية شديدة القسوة بما يعتريها من تحولات جذرية فى طبيعة العلاقات الاجتماعية والثقافية التى هى - بالتأكيد - نتيجة طبيعية للتحولات السياسية العاصفة التى حولت الجميع إلى ضحايا مما انتج بالتالى ما يمكن أن أسميه بـ «الوعى المضاد» من خلال انتشار «ثقافة العنف» وتصدرها للمشهد ككل، والأصعب والأمَر انها الآن «فى صدارة المشهد الثقافى».

تحولت المعارك الثقافية إلى فرص لتصفية الحسابات الشخصية وغير الشخصية مع عدم التزام الأدب وأخلاقيات المهنة وما يمليه الفن والفكر من قيم الحوار، ربما يرجع ذلك لأن الواقع الثقافى - الآن - لا يملك آلية إدارة المعارك الثقافية - رغم وجود الحكومة الذكية - فى حين امتلك السابقون هذه الآلية وتعاملوا معها باقتدار، ولننظر ماذا فعل طه حسين حينما هاجمه سعد زغلول فى مجلس النواب بسبب تأليفه لكتاب فى الشعر الجاهلى لم يرد عليه - لأنه يعرف قدر الرجل رغم ما حدث بينهما من اختلاف فكرى - وترك الرد لمجموعة من المثقفين الذين أصدروا بياناً للتضامن مع طه حسين فى معركته الفكرية.

وكذلك جاءت المعركة الفكرية الخطيرة - التى لو كانت فى أيامنا هذه لوجدنا الدماء تسيل للركب - بين إسماعيل أدهم ومحمد فريد وجدى، فقد كتب الأول مجموعة من المقالات تحت عنوان «لماذا أنا ملحد؟» فرد عليه الثانى - بنفس المنطق الفكرى - بعدة مقالات تحت عنوان «لماذا أنا مؤمن؟».

هذا ما كان يحدث - منذ ما يقرب من ثمانين عاماً - عبر جدل فكرى أثمر ومازال يثمر.

أما الآن فأكاد ألمح حالة من التربص بالآخرين لدى بعض المثقفين - عفواً للتسمية - الذين بدلاً من أن يبحثوا عن مناطق جديدة للإبداع يوظفون فيها قدرتهم على الخلق والابتكار، راحوا ينوعون من طرقهم للإيقاع بالآخرين إما بالوشاية أو بالمهادنة لكسب ثقة الإدارة الثقافية، وإما بالهجوم العنيف على المبدعين.

وهنا يصبح النظام الثقافى قادراً على شرعنة العنف من خلال فعل المثقف نفسه - الذى يعطى بفعله التآمرى الفرصة للمتربصين بالفعل الثقافى الحقيقى أن يضربوه فى مقتل.

والغريب أن هذه الحالة المرضية ليست جديدة على الواقع الثقافى والعربى، ولكن نظراً لشراسة اللحظة وجب التنويه.

وتتعدد الشواهد بتعدد الأحداث، فإذا كانت المصادرة - فى حد ذاتها - قتلاً معنوياً للإبداع يتحول أحياناً إلى قتل حسى كما حدث مع فرج فودة وحسين مروة وجار الله عمر ومحاولة قتل نجيب محفوظ بطعنة السكين الشهيرة، فإن الخطورة - الآن - من حالة العداء الشخصى التى أتصور أنها أقسى مما يفعله فقهاء المصادرة، وهذا ما لاحظته فى كثير من المقالات التى تناولت قضية مجلة «إبداع» وقصيدة «شرفة ليلى مراد» للشاعر حلمى سالم، فقد وصلت بعض المقالات إلى أنها تشبه البلاغات الأمنية ضد الشاعر والمجلة، وسواء اختلفنا أو اتفقنا مع رؤية الشاعر فإنه ليس من اللائق أن يكتب البعض مقالات تحرض اللجان الدينية وجماعات التكفير ضده، وللأسف الشديد - مع كل مقالة من هذه تظهر وجوه كثيرة بلا أقنعة.

ويزداد الخوف على حرية التعبير والرأى بل وعلى حياة الشاعر نفسه.



الأمل للطباعة والنشر

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن: ٣ جنيهات